دراسات أدبية

ترويض النص

دراسة للتحليل النصّي فى النقد المعاصر

إجراءات .. ومنهجيات

دراسات أدبية

دراسات أدبية

# ترويض النص

## دراسة للتحليل النصّى فى النقد المعاصر

## إجراءات .. ومنهجيات

حاتم الصكر



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩٨

## مدخـــــل

# اجراءات التحليل النصى لوازمه الجمالية

تهدف هذه الدراسة الى عرض مقترحات اجرائية لانجاز تحليل نصى للقصيدة بوصفه مظهرا من مظاهر الانتقال بالنقد من التجريد النظرى الى التطبيق والممارســة النصـــية ، عبر تحليل مستويات القصيدة ، وكشف عناصرها ، وما يمكن أن تضيفه القراءة الى الملفوظ النصى ٠

ولكن جهد الدراسة يتوزع بين اقتراح الاجـــراءات ، واستعراض بعض الجهود التحليلية المنهجية فى نقـــدنا العـــربى المعاصر ، المتاثر بالمنهجيـــات النقدية الغربية بدءا مـــن المنهج الجمـــالى الفنى والنزعة النصوصية ، مرورا بالبنيوية على اختـــلاف اتجاهاتهـــا ، والأسلوبية ، ومناهج القراءة والتقبل ٠

واذا كان التطبيق يبحث فى المتون النصية عما يســـند الافتراض النظرى ، فان الممارسة النقدية تجعل القـــراءة متلونة بأطياف النص ، متكيفة مع معطياته ، أو بروز المهيمنات داخل المستويات التى يتشكل منها٠

أما التحليل ، فهو درجة أعلى من درجـات الاقتراب من النصوص ، فهو يقوم على افتراض مقابل تضمنه الكتابة الشعرية ، فاذا كان التحليل انجاز قراءة ومحصول احتكاك القارىء بالنص ، أى مهمة جمالية خالصة فان التركيب الذى يقابل هذه الفاعلية هو التشكل النصى الذى ينجزه الشاعر فنيـــا ٠

وعلى أساس تقابل هاتين المهمتين : الفنية والجمالية ، يتم تحليل النص الشعرى سواء بالبحث عن المستويات التقليدية الممكنة وهى :

١ ــ المستوى الصوتى ( الصرفى ) ٠

٢ ــ المستوى النحوى ( التركيبى ) ٠

٣ ــ المستوى الدلالى ( المعنوى ) ٠

٤ ــ المستوى الايقاعى ( الموسيقى ) ٠

مع امكان اضافة المستوى الخطى المتعلق بهيئة النص وطريقة انتظامه الشكلية أو الخارجية ٠

وسوف نجد فى هذه الدراسة مقترحات محددة لكل مستوى من هذه المستويات بعد تعريف النص مصطلحا ومفهوما ، ومعاينة التحليل وجوانبه المختلفة ، والبحث عن ضوابط اجرائية تجعله أكثر انتظاما ووضوحا ٠

وعلى هذا الصعيد أخذنا عينات للتحليل النصى الخارجى ، أى المستند الى تاريخ الأدب أو البعد النفسى ، أو العامل الاجتماعى ٠ وعينات للتحليل النصى الداخلى المتمحور حول النص ، والمنطلق منه ٠

ووجهت الدراسة نقدا لكل اجراء أو مقترح ، كما درسنا غياب التحليل النصى بوصفه فاعلية نقدية فى تراثنا النقدى العربى ، لصالح بدائل أخرى كالشرح والتفسير ، ثم تابعنا بواكير وبدايات التحليل النصى فى عصرنا الحديث ٠ وعنيت الدراسة باثارة أسئلة اجرائية مثل صلاحية النصوص كلها للتحليل ؟ وامكان وجود تحليل نهائى للنص ؟ والأدوات المستخدمة فى التحليل أتكون نقدية فحسب ، أم نستعير أدوات من حقول مجاورة ؟ ثم هل يكفى الجزء المقتطع من النص للتحليل والدلالة على كامل النص ؟

لقد شبه أوكونور القصيدة بوحش أوريلو الذى كلما قطع السيف منه عضوا ، عاد ذلك العضو الى مكانه فى الجسد ، وظل الوحش مخيفا كما كان ٠

وهكذا نفهم النص الشعرى الذى لايستسلم لبراعة المحلل ومهارته ويروغ عنه متأبيا على الاحاطة التامة ٠٠ لكن ذلك لم يمنع النقاد من الايغال فى النصوص ، وتسليط قوة القراءة عليها ، لغرض تحليلها وكشف مستوياتها وأبنيتها وأنساقها ، وما يتحكم فيها من قوانين ونظم ودلالات يمكن اطلاق ( الشعرية ) عليها مجتمعة ٠ ولا غرابة أن يغدو التحليل النصى بالذات ميدان اختبار للخلافات المنهجية ، والتباين الرؤيوى للنص ، وفهمه ، وتحليله ٠

ونحن نرى أن التحليل يفترض ــ أصلا ــ الانطلاق من رؤية نظرية لابد منها قبل أى تحليل ، وهذه الرؤية النظرية تؤزرها ــ بل تسهم فى تشكلها ــ ذخيرة قراءة المحلل ، ومعرفته المتراكمة ، وخبرته بالنوع الذى تنتمى اليه أفراد النصوص المحللة ، والقدرة على التمييز بل التجارب . واكتشاف قوانينها الداخلية وخصائصها الفنية ·

كما يعمق درس التناص حاجتنا الى الموازنة والتداخل النصى ، واستدعاء ذاكرة القارىء ، والتثبت من هذه الكسرة النصية أو تلك ، وردها الى مرجعها النصى وكيفية وجودها فيه ، ثم المهارة فى فرز عناصر النص الغائبة ، بسبب طبيعة النظم والتأليف الشعرى المعتمدة على الحذف والتوتر والاقتصاد ، وكذلك التنضيد المتنى الخاص ، تقديما ، وتأخيرا ، وتكرارا ، وتأكيدا ·

ونحسب أن الرؤية المعضدة بالخبرة والمهارة والحس ، تتقدم مؤهلات المحلل ، لكنها تستلزم حسا نقديا آخر أكثر أهمية ، يتمثل فى اختيار المحلل لنقطة التماس ، أو لحظة الاندماج فى أفق النص المحلل ·

اننا نقترح ــ هنا ــ عددا من الاجراءات التى تترجم التصور النظرى، وتجعل حوار القراءة مع النص ذا هدف استراتيجى بعيد ، لايتوقف عند كشف جماليات النص ( فى المناهج الفنية الخالصة ) أو مراميه وخططه الدلالية ( فى المناهج الخارجية ) ، ويتمثل هذا الهدف النصى فى انجاز فعل قراءة للنص ، ذى محرك أو مشغل ظاهراتى ، يسقط فيه المحلل الشعور والوعى الذاتى على النص بوصفه موضوعا قابلا للتمثل والنظر ·

وهذا الهدف تعلنه تحديدا المناهج التى عرفت بما بعد البنيوية وأهمها ، التفكيك ، والتأويل ، والسيميولوجيا ، والقراءة والتقبل ( جمالية التلقى ) ·

واذا كانت بعض التحليلات الأحادية تستجيب لاغراء بروز أو ظهور مهيمنة ما كاللغة فى المقاربات النحوية الخالصة ، والصوت فى المقاربات الصرفية ، والصور المتخيلة المجسدة للمجرد فى المقترب البلاغى ، وموسيقى القصيدة أو ايقاعاتها فى المقترب العروضى ، فان المناهج ما بعد البنيوية تنطلق من فعل قراءة النص ، ومسؤولية القارىء فى انجاز برامج النص التى تظل ناقصة بكتابته ·

وتفترض المقترحات ما بعد البنيوية اجراءات عدة منها :

١ ــ الانتباه الى العتبات أو المداخل والمفاتيح النصية ، كالعنوان ، والاهداء ، والمقدمات ، والمقتطفات الممهدة ، وكذلك الهوامش والحواشى والتواريخ والأمكنة ·

٢ ــ العناية بالشكل الخطى كالاستهلال ، والخاتمة ، والبياض بين المقاطع ، وكذا تقسيم النص متنيا ٠

٣ ــ البحث عن بؤرة أو مركز مولد لخلايا النص ، يفترض القارىء وجودها فى النص ، ويتابع تمددها الى الأطراف ، وعودتها بعد انتشارها ، وتوزعها بعدا وقربا من المركز النصى ٠

٤ ــ تعيين السياق الخاص بالنص ، ووضعه ضمن سياق شعر الشاعر ، أو الديوان ، أو المرحلة ، مما يجعل الواقعة النصية ذات وجود خاص بها ، لكنه غير متقطع عن سواها ٠

٥ ــ تحديد مستويات النص الممكنة والمذكورة آنفا ، وفحص انتظامها داخل النص ، وتقدم بعضها على بعض ، وأثر ذلك فى ابراز هوية النص ٠

٦ ــ الاستعانة بالأدلة اللسانية حيثما كان الحديث عن المستويات مجردا ، لدعم الاستنتاج وتقويته ٠

٧ ــ التنبه الى التناص ومركزيته بوصفه عاملا لفهم وتفسير وجود النص الجديد ، مع ملاحظة الكيفية التى أنجز بها النص برنامج التداخل النصى مع سواه ٠

٨ ــ فحص التأثر الاجناسى ، وتبادل المزايا النوعية لاسيما أثر السرد فى تشكيل النص الشعرى الجديد ، ومظاهره ، كالحوار والتداعيات والوصف ٠

٩ ــ الاستعانة بكل ما ينظم الخطاب النقدى من وسائل احصائية ، لايغدو الاحصاء فيها هدفا ، بل وسيلة لكشف تنضيد النص وكتلته ٠

تلك وسواها بعض مقترحاتنا التى لا تنجح البرامج التعليمية أو التربوية فى انجازها عند تدريس النصوص ، لانشغالها بالمهمات البيداغوصية الخالصة بعيدا عن أسرار الفن الشعرى ، أو جماليات القراءة ٠

ان ما يفعله المحلل فى الحقيقة ، هو أمر قريب من عمل مروض الأسود ٠ فترويض النص ــ على ما يذهب اليه تيرى ايجلتون ــ يتطلب عملا مشابها بعمل مروض الأسود ٠

واذا كان الأسد أقوى من مروضه كما هو معروف ، فان اكتمال لعبة الترويض يتطلب أن يظل الأسد جاهلا بأمر تفوقه على مروضه ٠٠ والا فسد كل شىء ٠

ويود الكاتب أن ينوه ــ أخيرا ــ الى أن هذه الدراسة فى الأصل هى رسالة ماجستير تقدم بها صيف عام ١٩٩٥ الى قسم اللغة العربية بكلية الآداب ــ جامعة بغداد باشراف الدكتور جلال الخياط الذى يود الكاتب هنا أن يزجى له شكره الوافر على رعايته واهتمامه • وكذا للدكتور الراحل العزيز على جواد الطاهر الذى كان وراء العمل فكرة وانجازا •

**حاتم الصكر**

صنعاء ــ ديسمبر ١٩٩٧

## مقدمة أولى في قراءة النص الشعرى

### تاريخ وأساسيات مبدئية

لم يكن النزوع الى التحليل النصى بدعة ، لجــأ اليها نقاد الأدب بعد أن حاموا طويلا حول النصوص ، واتجهوا اليها عبر سير أصحابها ، او بيئاتهم أو نفسياتهم ، بل كان شيوعه بفعل مؤثرات فكرية وسمت عصرنا بأنه ( عصر التحليل ) (١) · فلم يخل حقــل معــرفى من تداول مصطلح ( التحليل ) ، وتجسيده فى مفاهيم تفصيلية متنوعة ، بالرغــم من أن الباحث يجد لهذا المصطلح مرجعــا فى علوم الطبيعة والكيمياء · ويعترف سيجموند فرويد بأنه أطلق ( التحليل النفسى ) على العمل الذى « نجلب من خلاله الى وعى المريض ، ذلك المحتوى النفسى المكبوت لديه ، وكلمة تحليل توحى بالتشابه مع العمل الذى يقوم به عالم الكيمياء على المواد التى يجدها فى الطبيعة ويحملها الى مختبره ، وهناك ما يبرر هذا التشابه ، ذلك أن أعراض المريض وتجلياته المرضــية ذات طبيعة تبلغ درجة عالية فى تركيبها ) (٢) ·

لقد وضع فرويد بعباراته تلك ، التحليل مقابل التركيب ، وهذا ما تفعله العلوم الأخرى التى تتداول المصطلح ، لأن كلمة تحليل ( Analysis الانكليزية ) ، أو ( Analyse الفرنسية ) ذات جذر يونانى · فأصل هذه الكلمــــة هو (ana) أى الى أعــلى أو الى وراء و (Luien) بمعنى : يفك (٣) · فالمصطلح ينطوى فى جــذره على تجــاه تجزيئى أو تفكيكى ، ويفترض أولا وجود موضوع كلى قابل للتفكيك والتجزئة ، متركب من عناصر أو أجزاء ، نرده بوساطة التحليــــل الى تلك العناصر والأجزاء ، باكتشافها وتسميتها ومعرفة مكوناتها ، وهذا ما تؤكده معجمات علم النفس التى تعرف التحليل بأنه « تفكيك أمر ما الى مركباته الأساسية » (٤) ،

والمعجمات الفلسفية التي يرى بعض منها أن التحليل • منهج عام « يراد به تقسيم الكل الى أجزائه ، ورد الشيء الى عناصره المكونة له » (٥) ، ويراه بعضها « عملية أو اجراء » (٦) له وسائله وطرائقه التى تختلف باختلاف المناهج التى ينطلق منها المحللون ، مما يرتب فرقا بينا فى وجهات النظر حول مهمة النقـد • فالقول بمنهجية التحليـــل ، يفترض وجود منهج مستقل ، موحد الرؤى والتصورات • أما القول باجرائيتـــه ، فيسمح بتعدد المداخل والقراءات للنصوص المدروسة • وسوف نجد هذا الاختلاف واضحا فى تحليل النصوص الأدبية عامة ، والشعرية خاصة (٧) ، اذ يصف بعض النقاد مناهجهم بأنها ( تحليلية ) • ويرى آخرون أن التحليل وصف للجانب التطبيقى من عملهم على النصوص الشعرية ، فى ضـــوء رؤاهم وتصوراتهم النظرية •

لقد ساوى بعض المنظرين بين النقد والتحليل ، وعرفوا النقد بأنه « فن تحليل الآثار الأدبيـــة كيفما كان المنهج المستعمل » (٨) ، وذهب هاملتون الى « حصر مهمـــة النقد الحقيقية فى التحليـــل » (٩) ولاتكاد المعجمات اللغوية تخرج عن فكرة المركب وعناصره فى تحديد التحليل ، الى جانب المنشأ العلمى لهذه المفردة • فحلل الشيء « رجعه الى عناصره ، وحلل الدم ، وحلل نفسية فلان درسها لكشف خباياها ، وحل العقدة حلا فكها » (١٠) ، وفى لسان العرب « فتحها ونقضها فانحلت » (١١) •

وينطوى التحليل على معانى التيسير واليسر والتحلل فى اليمين ، والتحليل : مخرج البول من الانســـان ، ومخرج اللبن من الثـــدى والضرع (١٢) ، ونستطيع بتأمل اشتقاق المفردة وتوسعاتها المجازية أن ندرك دورانها فى فلك اليسر والتيسير من جهة ، والانبثاق والخروج من جهة أخرى • فكأن الشيء المحلل قد كان معقدا أو غامضا أو مكنونا بعيدا ، فقربناه من أفهامنا بالتحليل ، وهذا ــ عندى ــ خير تفسير لارتباط الشرح بالنقد ، وحل الشعر بنثره وتفســيره ، لاخراجـه من الغموض المفترض فيه ، وعلى نحو ذلك ، تناولت المعجمات الأدبية مادة ( التحليل ) منطلقة من جذرها اليونانى ( ومحموله الفلسفى ) ومن اســتعمالها فى العلوم الطبيعية ، ويتراوح تداولها النقدى بين عدها منهجا ، أو عملية واجراء • فتحليل النص منهج فى النقد الأدبى « قوامه التحليل المفصل للمؤلف الأدبى جزءا جزءا » (١٣) وهو ــ أيضا ــ ( طريقة ) فى فهم الأثر الفنى ، و « عملية تفكيك لمكونات نصية ما » (١٤) •

ونرى أن التحليل النصى ليس منهجا مستقلا ، بل طرائق فى كشف مستويات النص وعلاقاتها ، وما يضـــم من عناصر يتشكل منها ، وهذه الطرائق تختلف فى أساليبها ونتائجها على وفق رؤى المحللين ومناهجهم النقدية ، فهى مظاهر للتصورات المنهجية ، وليست منهجا قائما بنفسه •

وعلى وفق هذا المفهوم يكون التحليل النصى قد اتخذ شكل ممارسة نقدية خاصة ، مع التحولات التى شهدها النقد العربى فى النصف الثانى من هذا القرن ، اما المحاولات السابقة ، فلا تعدو التطبيقات او اسقاط القواعد البلاغية والنحوية والشروح المختزلة على النصوص ٠

ففى نقدنا العربى القديم ، كان النقاد معنيين بالتنظير للشعر عامة ، وليس للقصيدة خاصة ، مما حدد الفاعلية النقدية فى جماليـات البيت المفرد غالبا (١٥) ، وغاب التحليل النصى الكامل الا فى استثناءات قليلة يمثلها الجرجانى والباقلانى (١٦) وانشغل مفسرو الشعر وشراح الدواوين بما حول النصوص من ظروف القول ، ومناسبة القصيدة ، وقصتها عند نظمها أو بعده ، مقلدين مفسرى القرآن الكريم الذين يلزم عملهم بيان أسباب نزول الآيات الكريمة ، وشرح دقائق مفرداتها ، وما يتصل بها من ايضاح وتفسير لتيسير فهمها ، فقد حددوا التفسـير بأنه « الكشف والاظهار ، وفى الشرع : توضيح معنى الآية وشأنها وقصتها والسبب الذى نزلت فيه ، بلفظ يدل عليه دلالة ظاهرة » (١٧) ٠

وذلك يعلل انصراف بعض شروح الشعر الى نثر أفكار النص ، والتوقف عند غريب ألفاظه ، أو مواطن الاعراب فيه ، والتوسع فى ذكر مناسبة القصيدة وقصتها ٠

وقد سيطر على الجهد النقدى الاهتمام ببعد واحد من أبعاد النص ، وفى « قراءة تقصر الجودة فى جانب واحد » (١٨) ، وتلك سمة الشرح البلاغى واللغوى خاصة ٠ أما النقاد ، فقد كان عملهم مفيدا « يقف عند شرح الشعر وتفسيره وبيان معانى ألفاظه ودلالاتها » (١٩) ، ويصاحب ذلك اقتطاع او اجتزاء أو اقتطاف لمواضـع الشـواهد فى النصوص ٠، مما يفقدها « حيوتها ومعناها » (٢٠)٠لقد كانت ابداعات الشعراء ونواحى التجديد فى شعرهم ، تقابل بالرفض أحيانا ، اما لأنها تخرج عن أقيسة العلوم المستقرة ، أو لأن النقاد قاصرون عن فهمها ، ولعـل موقفهم من استعارات أبى تمام خير دليل على ما ذهبنا اليه ، فهو عنـدهم « يريد البديع فيخرج الى المحال » (٢١) ، ويعمد الى طلب الاغراق والابداع ووحشى المعانى والألفاظ (٢٢) ، ولكن الفاعلية النقدية تتسع شيئا فشيئا ، لتجتاز دائرة البيت المفرد والمعانى الجزئية ٠ فظهر ( الاحتكام ) ، أو التفاضل بين الشعراء من خلال نصوصهم ٠ وازداد مفهوم الاحتكام أو ( الحكومة ) دقة ، حتى أصبح « التفاضل رهين النص ، مثـل التسـاؤل عن أحسن الناس وصفا للمطر » (٢٣) ٠ أما الموازنات التى استغرقت أغلب الخلاف

حول أبى تمام والمتنبى ، فقد استوعبت حجج المتعصبين لهما أو عليهما ، من خلال النصوص ·

واذا ما توسعنا فى فكرة ( الموازنة ) وضممنا اليها التفاضل بين الشعراء ، ومبدأ الوساطة ، وجدنا انها انتقالة مهمة نحو التحليل النصى ، لولا غلبة النظر التجزيئى الى النصوص ، والانهماك فى رصد المعانى أو الصور الجزئية ، وشاع نثر معانى النصوص لكون النثر أشرف من الشعر ، فالاعجاز من الله تعالى ، والتحدى من الرسول ﷺ وقعا فيه لا فى النظم ، ولتأخر مرتبة الشعراء ومنظومهم عن رتبة البلغاء ومنثورهم (٢٤) · وذهب بعضهم الى أن الشعر فى أصله أفكار منظومة أو نثر ومعان يبنى عليها الشعر · لذا ، ظهر باب ( حل الشعر نثرا ) ، فنقل الناثرون أفكار الأبيات نفسها ، وألفاظها أحيانا (٢٥) ·

ولكن الدارسين يعثرون على ما يمكن عدة نواة لتحليل نصى مستقل ومقصود فى ذاته لدى الباقلانى وعبد القاهر ·

فالباقلانى ، هو أول من اتجه من النقاد الى اجراء نقد تطبيقى على قصيدة كاملة « اعتمادا على التحليل المتدرج لأبياتها » (٢٦) ، وان كان هدفه الحقيقى اثبات أن « نظم القرآن جنس متميز وأسلوب متخصص » (٢٧) · فهو معجز بتميز حاصل فى جميعه ، وخروجه عن الكلام المعهود فى نظمه ، ومباين لما ألف العرب من ترتيب خطابهم ، فالقرآن ليس من باب السجع ولا من قبيل النثر أو الشعر ، بل نظام خاص بنفسه (٢٨) ·

ولتأكيد هذه النظرية ، عمد الباقلانى الى أبرز شاعر قديم ( امرىء القيس ) فحلل معلقته ، والى أشهر شاعر محدث ( البحترى ) فحلل لاميته فى مدح محمد بن على بن عيسى الكاتب ، قاصدا فى اختيارهما ، أن يعمم ما يراه فيهما ، بالرغم من مكانتهما من اختلال واضطراب وتقصير يظهره التحليل ، على مادونهما من الشعر العربى كله ·

ان الباقلانى يقاضى النصوص مقاضاة هيأ أحكامها ونتائجها ، قبل انعقادها ، فيتجه الى نص الشاعر لبيان « عواره على التفصيل » (٢٩) فينفى عن امرىء القيس ابتداء أى سبق أو تقدم فى ميدانه · الى جانب ما يشخص فى ألفاظه ومعانيه من خلل يتصوره أو يتمحله أحيانا (٣٠) · فان لم يجده فى معنى أخلاقى كالفحش والاستهتار فى قوله : فمثلك حبلى قد طرقت ، تلمسه فى انقطاع الأبيات بعضها عن بعض ، وفى التكلف والتعسف والألفاظ الوحشية والأبيات السوقية أو الغامضة المرذولة ، فالتحليل لايستجيب لبواعث النص ، بل يبحث عما يسند افتراضه

السابق على قراءته ، وهذا ما يؤكده تحليل قصيدة البحتري فقد أجرى عنيها ما أجراه على المعلقة مضيفا وصف القصيدة بكثرة الحشو (٣١) ٠ فكأنه يريد أن يجسم ما في الخطـــاب الشعرى من استطراد ، مقابل الاقتصاد والبلاغة في الأسلوب القرآني ٠ أما عبد القاهر الجرجاني ، فله موقع خاص في التحليلات النصية ، بالرغم من أنه لم ينفرد بقصيدة كاملة ، فهو ينطلق ، شأن الباقلاني ، من فكرة الاعجاز القرآني ، الا أنه يقف موقفا فنيا ، ويترجم أفكاره في نظرية ( النظم ) وقيام الشعر على « توخي معاني النحو وأحكامه ووجوهه وفروقه » (٣١) ٠ لذا ، نراه أكثر قربا الى النصوص من الباقلاني ٠ وسنمثل بتحليل أبيات كثير الثلاثة :

ولما قضينا من منى كل حاجـــة ومســـح بالأركان من هو ماســـح

وشدت على دهـــم المهارى رحالنا ولم ينظـــر الغادى الذى هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح

وقد وردت في عدد من كتب النقد التى لاتقف منها موقف الجرجاني الذى أفلح فى تلمس الصـــورة الفنية التى انعقدت بها الأبيات ، وتلاحم أجزاء النظم دقة العبارة ، فابن قتيبة رأى فيها مثالا « لضرب من الشعر حسن لفظه وحلا ، فاذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة فى المعنى » (٣٢) ٠ وعلى وفق هذا الحكم نثر ابن قتيبة الأبيات ، ليؤكد خلوها من المعنى ، ويذكرها قدامة بن جعفر مثالا للأشعار المتضمنة نعوت اللفظ « وان خلت من ســـائر نعوت الشعر » (٣٣) أما الباقلاني ، فيذكرها لشبهها ببيتى البحترى الاستهلاليين فى لاميته التى حللهـــا ، واصفا البيتين بانهما « من الشعر الحسن الذى يحلو لفظه ، وتقل فوائده ، كقول القائل : ولما قضينا ٠٠ » (٣٤) ٠

فالنقاد الثلاثة متفقون على جمال ألفاظ الأبيات ، بالرغم من خلوها من المعنى والفائدة ٠ لكن الجرجاني يحيط باستحسان القدامى للألفاظ ، ويعلل ذلك بطريق تحليل الاستعارات ، ودلالات الألفاظ ، وما توحيه وتومىء اليه ، والتدرج فى تصوير الأبيات لمناسك الحج ، والخروج من فروضها بتمسيح الأركان دلالة على طواف الوداع « دليل المسير الذى هو مقصوده من الشعر » (٣٥) ٠ وأشاد بدقة اختيار الشاعر ألفاظه ٠ فقوله ( بأطراف الأحاديث ) لا بالأحاديث ، و ( بأعناق المطى ) لا بالمطى ، له ما يسوغه من تعبير عن المعنى المقصود (٣٦) ، ويهتم الجرجاني بهذه الأبيات التى سلبها النقاد جمال معانيها ، فيعود اليها فى ( دلائل الاعجاز ) أيضا (٣٧) ٠ فكانت قراءته تحليلية « فاحصة » (٣٨) لايدع من الأبيات

جزءا الا اظهر ارتباطه بسواه ، واقتضاء النظم وجوده في مكانه وبهيئته التي جاء عليها ٠

وتستمر الشروح والتعليقات الجزئية حتى عصر الاحياء الذي شهد فيه الشعر انتعاشا ، بسبب العودة الى التراث الشعري ، والصلة الأولية بالغرب ، وما تركه دخول الطباعة وظهور الصحف واتساع التعليم وسواها من عوامل النهضة ، من أثر في انتعاش الدراسات الأدبية ٠ ويذكر اسم الشيخ حسين المرصفي ( ت ١٨٨٩ ) بكتابه الوسيلة الأدبية للعلوم العربية ، واحدا من رواد الاحياء والنهضة في مجال النقد (٣٩) ٠ فالمرصفي المتثقف ثقافة تراثية أصيلة ، اهتم بالتنظير والتطبيق متأثرا بطريقة القدامى في الموازنة بين الشعراء ، ومنها موازنته معارضات البارودي بقصائد القدامى التي عارضها ، لكنه ينطلق في هذه الموازنة والتحليلات من شرح القصيدة اجمالا ، ونقد الدارج من معانيها ، والاستشهاد على سبيل الاستطراد بأبيات في الغرض نفسه ، مجسدا وحدة البيت ومعناه المستقل ٠

لكن جماعة ( الديوان ) المطلعة على شيء من النقد الأجنبي ، تقدم بجزئي ( الديوان ) عام ١٩٢١ ، مثالا لتحليلات متميزة مدعمة بأسس نظرية واضحة المعالم ، وان كان منطلقها تهديم شعر شوقي الذي رافقته ضجة كبرى ، أشارت اليها توطئة ( الديوان ) بانزعاج شديد (٤٠) ٠

لقد تصدى الديوان لست من قصائد شوقي بالتحليل بيتا بيتا بهدف « اقامة حد بين عهدين ، والابانة عن المذهب الجديد في الشعر والنقد والكتابة » (٤١) ٠ لكن « السخرية القاسية » (٤٢) من شوقي والتهجم والتجريح ، أخذت بالروح التحليلية والنقاش النظري ، وكانت بعض آراء الديوان حول مفردات شوقي ومعانيه ، تذكرنا بالأحكام الجزئية العابرة التي انشغل بها النقاد القدامى ، وأهم ما يمكن تسجيله على تجربة الديوان التطبيقية ، هو « تهافت التطبيق عن التنظير » (٤٣) ٠ اذ لم يحافظ المؤلفان على المستوى المفهومي الذي حدداه في الجانب النظري ، حيث سميا أربعة عيوب مهمة للقصيدة ، هي : التفكك ، المتضح في تبدد أبيات القصيدة ، وتفرقها ، والاحالة أي فساد المعنى بالمبالغة وخلو المغزى ، والتقليد بتكرار المألوف من القوالب اللفظية والمعاني ، أو بالسرقة والاقتباس والولع بالأعراض دون الجواهر ، أي العبث ٠ وهي التي حاولا اظهارها في رثاء شوقي لمصطفى كامل (٤٤) ، وأهمها عندي اشارتهما الى الوحدة الفنية التي دللا على غيابها في القصيدة ، بأن أعادا ترتيب أبياتها ، بحيث صار البيت الرابع عشر ثانيا ،

والحادي والعشرون ثالثا ، والرابع والستون رابعا وهكذا ، ليثبتا أنها ليست قصيدة ، بل أبيات من الشعر مشتتة ، لا روح لهـــا ولا ســياق ، ولا شعور ينتظمها ويؤلف بينها (٤٥) • أما كلاهما على الاحالة وفساد المعنى والعبث فهو مما خاض فيه النقاد القدامى ، وظـل مقياسه الذوق الخاص لا القانون النقدى الموضوعى •

ان تجـــربة الديوان التطبيقية ، بالرغـــم من افادتهـــا من بعض مصطلحات النقد الحديث ومنها الوحدة الموضـــوعية ، والتجربة ، ونبذ التقليد ، طغى فيها العامل الذاتى المتجسد بكراهية أحمد شوقى وشعره على نحو غير موضوعى ، والانصراف « الى تصيد أخطـــاء النحو والبلاغة والسرقات (٤٦) ، وظهر عجز جماعة الديوان عن الملاءمة بين ثقافة الغرب ، وثقافتهم التقليدية الخاصة (٤٧) ، مما جعل تطبيقاتهم أقرب الى التعليقات الجزئية غير المنظمة •

ويمضى الاتجاه التحليلى بدوافـــع هـــدم الرموز الكبيرة ، وعقـد الموازنات ، فيجسد ميخائيل نعيمة فى الغـــربال ( عام ١٩٢٣ ) ما بداه العقـاد فى ( الديوان ) ، فكلاهما يهـــدف الى الهجـوم العنيف على الأدب الاحيائى ونزعته التقليدية ، ويدعو الى أدب جديد يلائم العصر •

يبسط ( الغربال ) الأسس النظرية فى نقد الشعر ، قبل تطبيقها على قصيدة شوقى البائية التى كتبها بعد رجوعه الى مصر عام ١٩٢٠ ، ويسمى نعيمة فى مقالة ( المقاييس الأدبية ) (٤٨) أهم المقاييس الممكنة والحاجات الأدبية للقراء ، وهى : ١ ـ الحاجة الى الافصاح ٢ ـ الحاجة الى نور نهتدى به فى الحيـــاة ٣ ـ حاجتنـــا الى الجميـــل فى كل شىء ٤ ـ حاجتنا الى الموسيقى •

وان نحن استقصينا تطبيق نعيمة على وفق هذه المقاييس فى تحليله قصيدة شوقى ، لوجدناه كالعقاد متناقضا مع أسسه النظرية ، ومتحاملا على الشاعر ، من حيث يريد نقد قصيدته وتحليلها ، علما بأن مفهـــــوم نعيمـــة للغربلة الذى أوضـــحه هو نفســـه ، يعنـى « غـربلة الآثار لا أصحابها » (٤٩) • وأول ما يستوقفنا اتجاه نعيمة الى شاعر كبير كثر الجدل حـــوله ، وتتضح تأثريته وانفعـــاله بسبب ما أحـدثه العنوان «(درة شوقية) من أثر فى نفسه ، وتوطئة صاحب المجلة الناشرة للقصيدة ، ثم يبدأ بتفكيك أبياتها بدءا بمطلعها الذى عده ( جاهليا ) ، لأن فيه ذكرا للرسم الذى يناديه الشاعر ، فيتهمه بالوصف السطحى ، وبالحشو فى أكثر من موضع ، مما يذكرنا باعتراضات الباقلانى السالفة ، ويسجل عليه الانتقال الفجائى من غرض الى غرض ، كأنه يطالب الشاعر بوحدة

الموضوع التى نجـدها فى الشعر التقليدى ، وآخـــيرا ، ينعت عددا من معانيه بالتناقض الفاحش .

ويحلل نعيمة مجموعة من رباعيات الشـــاعر عبد الله غانم عـــام ١٩٥٣ (٥٠) ، فيولى اهتماما لشكل القصـــيدة المحللة ، وتقسيمهـــا الى مقاطع ، حاول أن يتابع الشاعر من خلالها ، متوقفا عند عنوان القصيدة ووزنها وقوافيها وعنوانات مقاطعها السبعة ، مما لم يكن يوليه اهتماما كافيا فى ( الغربال ) . ولكنه لايزال من دون منهج محـــدد الســـمات واضح الخطوات ، ونرى هذا فى وقفته التحليلية السريعة عنـد قصيدة ( الطين ) (٥١) لايليا أبى ماضى ، وتلخيصه لفكرتها وأهم معانيها وصورها بطريقة تأثرية واضحة الانفعال والذاتيـــة ، لكنهـــا أقل حـدة من نقد شـــوقى (٥٢) .

ولا نجـــد لدى طه حســين أى تطوير لمفهـوم التحليل بالرغم من استعماله هذا المصطلح (٥٣) . فيتصدى لقصيدة شوقى عام ١٩٢٢ فى آثار توت عنخ آمون ، والمقبرة المكتشفة توا ، ويثير مسائل معهودة فى النقد التجزيئى حول المبنى العام والمعانى (٥٤) ، ويستقصى صور شوقى وألفاظه ، شأن ناقدى شـــوقى الآخرين ، يبدأ طه حسين محللا انطباعه بازاء النص ، مستبقا التحليل النصى ليضع قارئه ضمن مصادرة كبيرة ، تلزمه بأن يقرأ النتائج قبل المقدمات ، فيخبرنا طه حسين أن شوقى فى هذه القصيدة لم يتكلف لفظا ولا معنى ، وانما شعر وأحس ، واحساسه لايتعدى الشعور بمجد مصر القديم أولا ، وحاجتها اليه الآن ثانيا ، ثم يروح يستقصى تجسيد هذه المعانى فى القصيدة ، ناثرا أفكارها ، معترضا على نبو لفظة هنا أو هناك مثل ( المآمين ) و ( قط ) و ( الدواهى ) و (الطين) دون تعليل ، مثلما يفعل حتى فى مواطن اعجابه .

ويستفيد من تقليد ( الموازنات ) فيقارن شوقى بأبى تمام ، ثم يقف عند قصيدة لحافظ ابراهيم ، فيلجأ الى موازنتها بأبيات من شوقى ليدل على ضعفها وهيمنة النظام عليها ، وخلوها من المعانى والصور ، ويتدخل أحيانا فى جزئيات النص ليقترح على الشاعر حذف لفظـة أو ابدالهـا بأخرى (٥٥) ، لأنه يؤمن بأن التجديد لايبيح الخطأ فى اللغة والنحو ، ولا يحب لشاعر مجيد أن يعتذر من الخطأ بشـــاهد من الشـــواهد الشاذة (٥٦) ، ولعل هذا التهاون فى أمر اللغة والاعراب ، كان سببا لنفور طه حسين من مثال انسانى جديد تجسده قصيدة ايليا أبى ماضى . فطه حسين ينكر الخطأ النحوى فيها اذ رفع الشاعر ما حقه الجزم فى عدة مواضع ، ويعيب قافية القصيدة ( الدال الساكنة ) ، لأنها تشعر بالثقل ، وتضعف الموسيقى التى زادها ضعفا اختـــلاط الأوزان على الشـــاعر .

ويستمر طه حسين فى أحكامه الانطباعية فيعيب عنوان القصيدة الذى يجد أنه يحتاج الى شيء من الذوق (٥٧) ، ويكرر مثل هذه الأحكام القاطعة المباشرة ، حتى كأن الحدة والقسوة من ملامح نقد عصر النهضة وما تلاه ·

يعمد الزهاوى عام ١٩٢٣ ، على طريقة العقاد ، الى قصيدة شوقى فى رثاء اسماعيل صبرى لينقدها بيتا بيتا ، مجملا رأيه فيها ابتداء فهى « لاتناسب منزلته فى القريض » (٥٨) · وتتركز أحكامه فى : تخطئة المعانى وتسفيه الصور ، والحكم على الألفاظ جمالا واعرابا ، حتى أنه يقترح استبدالها بسواها ، وينثر معنى البيت على طريقة الشراح والمفسرين ، مع سخرية لاذعة ، وأحكام ذاتية ذوقية ، منها قوله « برئت من الأدب ، ان كنت أعرف معنى البيت ، ومراد الشاعر الكبير » (٥٩) ·

# الهوامش

(١) مورتون وايت ، **عصر التحليل – فلاسفة القرن العشرين** ، ترجمة : أديب يوسف شيش ، دمشق ١٩٧٥ ، ص ٩٠ ، وانظر : أنور الزغبي ، (مقالة في التحليل ) ، مجلة **افكار** ، العدد ١١٧ ، عمان ١٩٩٤ ، ص ٣٤ ٠

(٢) جان بلانش و ج٠ ب٠ بونتاليس ، **معجم مصطلحات التحليل النفسي** ، ترجمة : مصطفى حجازي ، ط ٢ ، بيروت ١٩٨٧ ، ص ١٦٦ ٠

(٣) جان بلانش و ج٠ ب٠ بونتاليس ، **معجم مصطلحات الادب** ، ط ٢ ، بيروت ١٩٨٣ ، ص ١٦ ٠

(٤) فاخر عاقل ، **معجم علم النفس** – انكليزي – فرنسي – عربي ، بيروت ١٩٧١ ، ص ١٦ ٠

(٥) مجمع اللغة العربية ، **المعجم الفلسفي** ، القاهرة ١٩٨٣ ، ص ٤٠ ٠ وانظر : عبد السلام المسدي : **الاسلوب والاسلوبية** ، ليبيا – تونس ١٩٧٧ ، ص ١٤٦ ٠ حيث يرى ، أن التحليل « منهج فكري مداره تفكيك الكل الى عناصره المركبة اياه » ٠

(٦) الزعبي ، ص ٣٧ و ٣٩ ٠ ويرى دعاة النقد الموضوعي أن المنهج التحليلي « وسيلة لشرح الأعمال الأدبية وتفسيرها من داخلها » انظر سمير سرحان ، **النقد الموضوعي** ، ط ٢ ، بغداد ١٩٩٠ ، ص ٩ ٠

(٧) انظر : الفصل الأول من الرسالة ٠

(٨) هنري ميشونيك ، **راهن الشعرية** ، ترجمة عبد الرحيم حزل ، الرباط ١٩٩٤ ، ص ٢١ ٠ وينظر : جبور عبد النور ، **المعجم الادبي** ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٢٨٣ ٠

(٩) روستريفور هاملتون ، **الشعر والتامل** ، ترجمة محمد مصطفى بدوي ، القاهرة ١٩٦٣ ، ص ٩٢ ٠ ويقصر روبرت شولز العلوم الانسانية على تلك الفروع المكرسة في الأساس لدراسة النصوص » ٠ شولز ، **السيمياء والتاويل** ، ترجمة سعيد الغانمي ، بيروت ١٩٩٤ ، ص ٢٠ ٠

(١٠) مجمع اللغة العربية ، **المعجم الوجيز** ، القاهرة ، ١٩٨٠ ، ص ١٦٨ ٠

(١١) ابن منظور ، **لسان العرب المحيط** ، م ١١ ، بيروت ١٩٥١ ، ص ١٦٩ وما بعدها ٠

(١٢) انظر : ابن منظور ، م ١١ ، ص ١٧٠ ٠

(١٣) مجدي وهبة ، ص ١٥٦ ٠

(١٤) سعيد علوش ، **معجم المصطلحات الادبية المعاصرة** ، الدار البيضاء ١٩٩٤، ص ٤٤ ٠ وانظر : منير البعلبكي : المورد – قاموس انكليزي – عربي ، ط ٣ ، بيروت ١٩٦٩، ص ٣٢٨ ٠ ويفرق بين(**Anlysis**) **تحليل** ، و (Explication de texte) تحليل النص ٠

ويعرفه بأنه طريقة تنطوى على تحليل مفصل لكل جزء من الاثر · ويتابعه فى ذلك مجدى وهبة · انظر : وهبة ، ص ١٦ و ١٥٦ ·

(١٥) انظر : عز الدين اسماعيل ، **الأسس الجمالية فى النقد العربى** ، ط ٣ ، بغداد ١٩٨٦ ، ص ٣٦٧ ·

(١٦) انظر : الرسالة ، ص ٨ ·

(١٧) الشريف الجرجانى ، **كتاب التعريفات** ، ط ٢ ، بيروت ١٩٨٥ ، ص ٤٥ ·

(١٨) محمد لطفى اليوسفى ، **الشعر والشعرية** ، تونس ١٩٩٢ ، ص ٢٨٢ · وانظر : شكرى المبخوت ، **جمالية الالفة** ، تونس ١٩٩٣ ، ص ٧١ ·

(١٩) شوقى ضيف ، **فى النقد الادبى** ، ط ٢ ، القاهرة ١٩٦٦ ، ص ٥٦ · وانظر : جلال الخياط ، **المثال والتحول فى شعر المتنبى وحياته** ، ط ٢ ، بيروت ١٩٨٧ ، ص ٥٢ و ٥٤ ·

(٢٠) الخياط ، ص ٦٧ ، وانظر : اليوسفى ، ص ١٨٦ ·

(٢١) الآمدى : **الموازنة بين ابى تمام والبحترى** ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، بيروت د·ت ، ص ٢٠٤ ·

(٢٢) انظر : نفسه ، ص ٢٢٧ ·

(٢٣) توفيق الزيدى : **تأسيس الخطاب النقدى** ، تونس ١٩٩١ ، ص ٥٩ ·

(٢٤) انظر : المرزوقى ، **شرح ديوان الحماسة** ، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون ، ج ١ ، القاهرة ١٩٥٣ ، ص ٢١٩ ·

(٢٥) انظر : الثعالبى ، **نثر النظم وحل العقد** ، بيروت ١٩٨٣ ، وحل ابيات البستى فى نونيته ومساواتها بالأمثال بيتا بيتا · ص ١٩٧ ·

(٢٦) احسان عباس : **تاريخ النقد الأدبى عند العرب** ، ط ٢ ، عمان ١٩٨٦ ، ص ٣٥٠ ·

(٢٧) الباقلانى : **اعجاز القرآن** ، تحقيق السيد أحمد صقر ، ط ٣ ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ١٥٩ ·

(٢٧) انظر : نفسه ، ص ٣٥ ·

(٢٨) نفسه : ص ١٥٩ ·

(٢٩) انظر : احسان عباس ، ص ٢٥١ ·

(٣٠) انظر : الباقلانى ، ص ٢٢١ ، ٢٢٤ · ويكرر رأيه فى أن تحديد امرىء القيس الأماكن الكثيرة فى معلقته ، ضرب من الحشو « فكأنه حد المكان بأربعة حدود كأنه يريد بيع المنزل » ·

(٣١) عبد القاهر الجرجانى ، **دلائل الاعجاز** ، تصحيح محمد عبده ، بيروت ١٩٧٨ ، ص ٤٠٣ ·

(٣٢) ابن قتيبة ، **الشعر والشعراء** ، تحقيق دى جوجى ، برلين ١٩٠٢ ، ص ٨ ·

(٣٣) قدامة بن جعفر ، **نقد الشعر** ، تحقيق محمد خفاجى ، بيروت د٠ت ، ص ٧٧ ٠

(٣٤) الباقلانى ، ص ٢٢١ ــ ٢٢٢ ٠ ويصف ألفاظها بأنها « بديعة المطالع والمقاطع ، حلوة المجانى والمواقع ، قليلة المعانى والفوائد » ٠

(٣٥) عبد القاهر الجرجانى ، **أسرار البلاغة** ، تحقيق هـ٠ ريتر ، بغداد ١٩٧٩ ، ص ٢٢ ٠

(٣٦) انظر : نفسه ، ص ٢٣ ٠

(٣٧) انظر : الجرجانى ، **دلائل الاعجاز** ، ص ٥٩ـ٦٠ ٠

(٣٨) مصطفى ناصف ، **اللغة بين البلاغة والأسلوبية** ، جدة ١٩٨٩ ، ص ٢٣٠ ٠

(٣٩) انظر : محمد مندور ، **النقد والنقاد المعاصرون** ، بيروت د٠ت ، ص ١٢ و ص ٢٠ ٠

(٤٠) انظر : عباس محمود العقاد وابراهيم المازنى ، **الديوان** ، ج ١ ، القاهرة ١٩٢١ ، ص ٥ ٠

(٤١) نفسه : ج ١ ، ص ٣ ٠

(٤٢) عبد القادر القط ، **حركة الديوان وأثرها فى النقد الأدبى والشعر** ، مهرجان المربد الشعرى العاشر ، بغداد ١٩٨٩ ، ص ٢٧ و ص ٥٤ ٠ ويورد مؤلفا الديوان ، ج ٢ ، ص ١١٦ـ١١٧ ، انتقادين ترددا حول عملهما هما :

١ ــ اختيارهما أوهن قصائد شوقى وأكثرها مغامز ٠

٢ ــ أنهما أغلظا لشوقى وشددا عليه النكير ٠ وثمة مأخذ ثالث يلمحان اليه تلميحا يتعلق بأسلوب الديوان فى نقد شوقى بتحامل وتجريح ٠ منه تشبيه معانى شوقى بمعانى الشحاذين !

(٤٣) نذير العظمة ، **مدخل الى الشعر العربى الحديث** ، جدة ١٩٨٨ ، ص ٤٣ ٠

(٤٤) انظر : **العقاد والمازنى** ، ص ١٢٨ ٠

(٤٥) انظر : مندور ، **النقد والنقاد** ، ص ٨٩ ٠ والتجربة الطريفة فى تقديم أبيات للعقاد نفسه ، وتأخير أخرى على نحو ما فعل هو بشعر شوقى ٠

(٤٦) انظر : س٠ موريه ، **الشعر العربى الحديث** ١٨٠٠ ــ ١٩٧٠ ، ترجمة : شفيع السيد وسعد مصلوح ، القاهرة ١٩٨٦ ، ص ١١٤ ٠

(٤٧) انظر : **نفسه** ، ص ١٠٩ ٠

(٤٨) ميخائيل نعيمة ، **الغربال** ، ط ٢ ، ١٩٤٦ ، ص ٥٦ وما بعدها ٠

(٤٩) نفسه ، ص ١٠ و ص ١٢ ٠ ويؤكد نعيمة مبكرا ، ضرورة الفصل بين شخصية الشاعر وما ينظمه لتسهيل عملية الغربلة الأدبية ٠

(٥٠) ميخائيل نعيمة ، **فى الغربال الجديد** ، ط ٤ ، بيروت ١٩٨٨ ، ص ١٩٤ ٠

(٥١) نفسه ، ص ١٤٦ ٠

(٥٢) لم نجد افادة واضحة من النقد الأجنبى فى ( الغربال ) ، بالرغم من أن نعيمة يدعو الى « الارتواء من مناهل جيراننا » ، والارتفاع الى « محيط نرى منه العالم الأوسع » ، **الغربال** ، ص ١١٠ ٠

(٥٣) انظر : طه حسين ، **حافظ وشوقي** ، القاهرة ـ بيروت ١٩٣٣ ، ص ١٤٧ ٠

(٥٤) **نفسه** ، ص ٩٠ وما بعدها ٠

(٥٥) **نفسه** ، ص ١٠٥ و ١٠٨ ٠

(٥٦) ينظر : طه حسين ، **حديث الأربعـــاء** ، ج ٣ ، ط ٩ ، القـاهرة ١٩٧٤ ، ص ١٤٨ ٠

(٥٧) **نفسه** ، ص ١٩٩ وما بعدها ٠

(٥٨) أحمد مطلوب ، **النقد الأدبي الحديث في العراق** ، القاهرة ١٩٦٨ ، ص ٤١٤ ٠
وعبد الرازق الهـلالي ، **الزهاوي في معـــاركه الأدبية والفـكرية** ، بغـداد ، ١٩٨٢ ، ص ٢٣٠ ٠

(٥٩) الهلالي ، ص ٢٢٦ ٠

# الفصــل الأول

---

## أصول التحليل النصى
## وضوابطه النظــرية

## منهجية التحليل ولوازمه

يمكن أن نعد التحليل النصي الميدان الاختباري الذي يتجلى فيه الاختلاف بين المناهج النقدية على نحو واضح ومباشر • ففي اطار التنظير يكون النقاد منهمكين في صياغة رؤاهم مجردة ، وفي فضاء من التصورات التي قد توصلهم الى تخيل نص تتجسد فيه مطالبهم وشروطهم •

أما في ميدان التحليل ، فان تلك المطالب والشروط تتعرض للاختبار ، وتتكيف وتعدل غالبا على نحو ما ينبثق من النص نفسه ، أو ما يسمح به نظامه الخاص ، والعلاقات القائمة بين مستوياته أو العناصر المكونة لنسيجه الكلي •

لقد شبه أحد النقاد القصيدة بوحش أوريلو ، الذي كلما قطع السيف عضوا منه ، عاد العضو الى مكانه من الجسم ، وظل الوحش مخيفا كما كان (١) • كذلك القصيدة التي لا تستسلم لبراعة النقاد ، أو دقتهم المنهجية •

لكن ذلك لم يمنع النقاد من الايغال في النصوص وتحليلها ؛ بل ازداد النزوع الى التحليل النصي بعد تبلور المناهج النقدية الحديثة ، وتشعبها ، فراحت تبحث عما يؤيد نظرياتها ، في حين كان التحليل النصي : « مناسبة لاعادة النظر على أكثر من مستوى في النظريات الشعرية » (٢) •

ولعل استقطاب التحليل النصي لجهود النقاد في النصف الثاني من هذا القرن خاصة ، بطرائق متنوعة ، يعكس الاهتمام المتزايد بالنص الأدبي نفسه ، والاعتقاد أنه موضع تحقق الفرضيات النقدية ، والتيقن منها ، في السجال المنهجي والاشتباك النقدي المستمر •

واذا كان التحليل ، في جذره اللغوي والاصطلاحي، يعني رد المركب الى عناصره ، فان تحليل النصوص الأدبية ينطوي على اجراء مماثل ، لكنه يتجاوزه الى اعادة تركيب تلك العناصر اعادة لا تتطابق ، تماما مع قصد المؤلف ، أو تكتشف المعنى المباشر الذي يتيحه السطح النصي المدرك بالقراءة الأولى •

ويبدو لنا أن عدم شيوع التحليل النصي في المراحل السابقة ، يعزى الى ايمان النقاد القدامى بتأخر الشعر الذي يحوج الى الاستنباط

والشرح والاستخراج ، فوصفوه بأنه يناسب مذهب الصنعة ، ويخالف الطبع المتمثل بصحة العبارة ، وقرب المأتى وانكشاف المعانى · ولهذا ، قيل : ان الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعين وأهل البلاغة ، يفضلون البحترى على أبى تمام (٣) فكأن جودة الشعر لا تتحقق ، الا بخلوه مما يلجىء الى التحليل والشرح والتأمل ·

ويستمر هذا الايمان بالانتقاص من الشعر المحوج الى التحليل ، حتى لنجد أحمد الشايب يصف التحليل بأنه قد « يفسد الشعر على القارىء » (٤) ويصرفنا عن الاستمتاع بما فيه من سحر وجلال · وتحذر بعض الاتجاهات المعاصرة من اقتصار النقد على التحليل ، لأنه يصبح بلا جدوى (٥) وأحسب أن مثل هذه الآراء ليست الا رد فعل على ما وصل الينا من شرح وتفسير وتعليق فى كتب البلاغة القديمة وشروح الدواوين ، حيث فضل المتأخرون من النقاد بين الألفاظ والمعانى « فانعدم مقياس الفروق والمتعة الفنية ، وأصبحت المقاييس الفنية قواعد وقوانين تطبق بطريقة تعسفية ( تشبه الرياضيات ) على الشعر » (٦) · ولم يتعد أفضل ما وصلنا من تلك التحليلات ، حدود تعيين الوحدات المكونة للأعمال الأدبية « ودراسة طبيعة العناصر الماثلة فيها » (٧) ، أى من دون استكمال العملية باعادة تركيب تلك العناصر النصية ، وكشف تشكل البنية النصية عبر وحدتها وتجانسها ·

ولا يدل ذلك الا على صعوبة تحليل الشعر لاسباب عدة ، بعضها ذاتى يتصل بطبيعة الشعر ، وعجز النقاد عن تفهم أسراره وادراك كيفيات قوله وانتظامه ، وعجزهم من بعد ، عن تحديده أو تعريفه ووصفه ، وبعضها موضوعى ، يتصل بالنقد نفسه · اذ ليس ثمة قواعد مقررة (٨) يمكن أن نستعين بها لتحليل النص الشعرى ، وان وجدت استقراء أو استنباطا ، فهى لا تصلح دائما لاستقصاء النصوص المماثلة أو تحليلها · وحتى المناهج ذات الطابع النصى ، كالبنيوية ، نجدها « تفشل حين يتعلق الأمر بمستوى النص الفردى · فهى لا تقرأ النص لنا ، لأنه لا توجد طريقة قادرة على قراءته لنا » (٩) · ذلك لان القراءة نشاط فردى ، وقد يعجز الناقد أحيانا أو يتهيب المحاولة ، « ويستشعر سلفا احساسا غامضا لدى قراءة القصيدة » (١٠) على ما يقول امبرتوايكو عازيا ذلك الى تعدد القراءات ، وانفتاح النص على تذوق لانهائى ، مما يبيح وصفه بأنه « حرباوى وزئبقى » (١١) كناية عن تلونه وتموج مستوياته وزوغانه من التحديد ، حتى ليصيب المحللين ما يسميه بارت ( القلق الاجرائى ) المعبر عنه بالسؤال : ( من أين نبدأ ) (١٢) لنحلل نصا ·

ومن الصعوبات الموضوعية ، ضعف بعض المناهج ، أو ضعف القراء أنفسهم (١٣) ، ونضيف الى ذلك سوء اختيار النص المحلل ،

المتمثل فى ضعفه أو عدم اكتماله فنيا ، ولكن أشد هذه الصعوبات كامنة فى أن الشعر جوهريا غير واضح أحيانا ، وأن كثيرا من مشكلاته الحيوية تظل خارج طاقة العلم المعاصر (١٤) • لذا يوصف التحليل النصى بأنه « مسألة معقدة جدا » (١٥) و « عسير رغم أنه ذو قيمة » (١٦) و « ليس طريقا معبدة ولا سهلة لأى يطلبه » (١٧) •

من هنا ، نجد أن هاملتون كان مصيبا ، حين سأل ــ بعد أن وصف التجربة الشعرية بأنها موضوع محير بسبب تماسكها وعضويتها وفرديتها وتعدلها أثنــاء نموها ــ : « فكيف يستطيع النــاقد أن يحللهـــا تحليلا مفيدا ؟ » (١٨) •

ان الحلول المقترحة لمواجهة صعوبة تحليل الشعر ، تلخصت فى ثلاثة اتجاهات عرفناها استقراء :

الأول : ينصرف عن التحليل ، ويركز جهده فى التنظير والتصورات ( النقد النظرى ) •

الثانى : ينطلق من النصـــوص ويواجهها بأدوات نقــدية منهجية وخطوات اجرائية فنية ( التحليل النصى ) •

الثالث : يهتم بالنص ؛ لكنــه يتوقف عند الفوائد التعليمية لقراءة النصوص وعرضها ( التحليل المدرسى ) ، ويهمنا فى هذا المجال أن نقف عند الاتجاه الثالث ، لأنه يمثل بداية التعامل مع النصوص ، فقد كان ذلك أسلوبا رسميا فى تدريس الأدب فى المدارس الفرنسية (١٩) فيقدم للطــالب مشهدا من مسرحيــة أو قطعة أدبيــة ، ثم يعلق عليها من حيث أسلوبها ومغزاها • وهى طريقة تعليمية تكتفى بشرح النصوص ، وجدت منهاجها النظرى فى دعوة لانسون مطلع هذا القرن ، طلاب الآداب للافادة من المنهج التاريخى ، وعدم الخلط بين المعرفة والاحساس والتحـذير من استخدام الاصطلاح العلمى (٢٠) • وقد ظل لهذه الطريقة أثرها حتى وقت قريب (٢١) • فاختلطت دراسة الأدب بتاريخه ، وتضاءلت أهمية النصوص المدروســة ، بسبب التركيز على ظروف انتــاجها وتاريخيتها وبيئات منشئيها ، مع تجزئة متعمدة لبنى النصوص تسهيلا لاستيعابها ، وحفظها ، واستخراج معانيها العامة (٢٢) •

وفى المدرسة العربية ، نرى اســتمرار المنهج التاريخى فى تحليل النصوص عامة ، عبر اختيــار بضعة أبيــات ، أو مقتطفات من قصـــائد متعددة ، مما يجعل مفهوم الوحدة النصية ملتبسا فى وعى الطالب (٢٣) • وغالبـــا ما تحــلل النصوص من خــلال مقــولات المرحلة التاريخيـــة أو «الأشخاص ومنزلتهم فى النص أو عبر العلاقات الاجتماعية » (٢٤) •

ويورث الشرح والتعليق ــ وهما لا يتعديان نثر الأبيات نفسها ــ الضجر وصرف الطلاب عن أية معاينة ممكنة أخرى ، فنية أو جمالية ، خارج الاطار التربوى والتعليمى ومحموله الأخلاقى • وفى ذلك تشويه للنص، وتأكيد روح الخطابة والوعظ التى تخل بفنية القصيدة •

وفى ممارسة تربوية أخرى ، تصبح غاية تحليل النصوص ، وقوف « الدارس على القواعد اللغوية ، من خلال النص بعيدا عن القاعدة المجردة » (٢٥) • وهو هدف استنباطى لا يربى حسا نقديا أو تذوقا جماليا ، ولا يحقق ما يريد بعض التربويين من تقديم وسائل ممكنة للخروج من لغز القراءة ، بغية تعلم « القراءة النشطة والنقدية » (٢٦) ، بل قد يؤدى ذلك الى كتابة مقالات ذات طبيعة انشائية تقدم نفسها كوصفات ، واقتراح دراسة المفاهيم الجافة غير العملية ، ولا تسوغ وسيلة تفكيك النص الأدبى الى قطع أية غاية تهدف الى كشف سر صنعته •

وتهدف بعض الكتب المدرسية الى شرح النص لاستخلاص خصائصه الفنية والحكم على الأديب ، ولكن الخطوات الاجرائية التى تقترحها ، تعجز حتى عن تحقيق هذا الهدف غير النصى ، فهى تقترح شرح معانيه الغامضة ، وامتحان صدق العاطفة والتعبير عنها ، والحكم على النص من خلال أثره فى النفوس •ومن الاجراءات المقترحة لتحقيق ذلك :

ــ قراءة النص قراءة ( صحيحة ) ــ فهم أفكاره ومعانيه ــ وصف النص (٢٧) •

وتشترك أغلب الكتب المدرسية فى تقديم مقترحات تبدأ من الفهم العام للنص ، وتؤكد « اظهار موقعه أى ( جوه العام ) ضمن العصر ، وتحديد فكرة الموضوع ، ودراسة الصور والعواطف بالتسلسل » (٢٨) ، امعانا فى تجزئة الوحدة النصية ، وتطبق هذه المقترحات على النصوص ، فلا تتعدى ، فى تحليل ( الطريد ) لعلى محمود طه مثلا ، حدود تعيين الغرض أو المستوى المعنوى ( نسبة الى المعنى ) ، وبعض المظاهر اللغوية ، والتحليل البلاغى (٢٩) • وهى بالرغم من ذلك ، متقدمة على الاتجاه التعليمى الذى تبلور بمشروع البستانى فى ( الروائع ) أوائل هذا القرن، حيث نصل الى ( المنتخبات الشعرية ) بعد رحلة شاقة طويلة فى حياة الشاعر ، وقصص عنه ، فيما يتوارى شرح المفردات فى الحواشى ، مكتفيا بالمعنى المعجمى للكلمات (٣٠) •

وفى العراق ، نمثل بتحليل قصيدة ( مر القطار ) لنازك الملائكة ، حيث يتوقف المؤلفون عند الخطوات الآتية :

١ ــ التعريف بالشاعرة ، وأعمالها فى نقاط موجزة ٠

٢ ــ اجتزاء أبيات من النص ٠

٣ ــ التعليق النقدى ٠ ويبدأ بحكم غير معلل ، فضلا عن استباقه القراءة النصية ٠ وهو أن التجربة الشعرية عند نازك تغلب عليها سمة الحزن والكآبة لأسباب شخصية تتصل بحياة الشاعرة ، عاداً القصيدة دلالة مهمة على هذه السمة ٠

ولا نجد فى التحليل أية تسمية للوسائل الفنية المتعددة التى توسلت بها الشاعرة ٠ ونجد أحكاما عامة سريعة تختلط فيها المنهجيات والمنطلقات النظرية ٠ ففى فقرة واحدة نقرأ مصطلح ( المعادل الموضوعى ) و ( نفسية الشاعرة ) و ( الرمز ) (٣١) ٠ ولا يخفى أن المحلل اذ جعل القطار رمزاً للزمن ؛ توهم أن القصيدة أصبحت واضحة الملامح والمضمون ٠

ولكن ذلك يجب ألا يجعلنا نبعد النص الأدبى عن دائرة التعليم بل نقترح بدائل لذلك التصور التربوى العام منها : معاينة النص لابراز تعددية معانيه ومعاملته لا كموضوع لفقه اللغة ، بل بكونه فضاء لغويا ، تبرز من خلاله مجموعة من القوانين المعرفية التى تعمل داخله (٣٢) ٠ وذلك يتحقق بتجنب الوعظ والتبسيط ، وباعتماد منهج تحليلى تركيبى ، يرمى الى شحذ الذكاء (٣٣) ، وتمرين الطالب على اكتشاف المزايا والخصائص الفنية والدلالية ، ونولى اهتماما بالمعرفة الأدبية الخالصة التى لا يصبح واقع النص فيها مرآة لواقع خارجى مألوف ، يتبعه النص من دون ابداع خاص ٠ والتنبه على المستويات البنائية للنصوص ولاسيما كليتها وانسجامها وانضباطها اللسانى مع مراعاة مستوياتها الدلالية والايقاعية واللغوية ، وأن يجرى التحليل والدرس باشراك التلميذ فى القراءة المعمقة ، من دون اللجوء الى التلخيص العام والاستنتاج السريع ٠

واذا كان موضع الضعف فى التحليلات القديمة والمدرسية يكمن فى غياب المنهجية والاستقراء وعدم استبطان المزايا الفنية للنصوص ، والتوقف عند الشروح (٣٤) وما حول النص ، فان التحليل النصى الحديث يبدأ بأسئلة أكثر تعقيدا (٣٥) ويثير ــ بهدف مشاركة القارىء ــ احتمالات وتوقعات عدة ٠ وقد بدأ هذا الاتجاه مع مدرسة الشكليين الروس وحلقة براغ (٣٦) وتأسس مفهوم علمى لما يسمى الأدبية « أى ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا » (٣٧) ٠ ومادام هذا العمل نظاما ، نستطيع أن « نحلل المكونات المختلفة له : الموضوع ، الاسلوب ، الايقاع ، النحو الخ ٠٠»(٣٨)، وقد كان لهذه الانتقالة المنهجية أثرها الواضح فى التمييز بين ( تاريخ الأدب ) الذى يختص بعلاقة النص بواضعه ، و ( نقد الأدب ) الذى يتصل بعلاقة النص بمستقبله (٣٩) ٠ فحياة المؤلف أو الصراعات الاجتماعية ،

أو الأيديولوجيا المهيمنة ، أو التطور الاقتصادى للمجتمع ، ليست أساس التحليل النصى ، لأنها لا تدخل ضمن عناصر بنيته المتحققة ٠

اننا نميز ، هنا ، لغرض الدراسة ، ثلاثة حقول للعمل النقدى هى :

١ — **تاريخ الأدب :** وهو مختص بدراسة ما حول النص من ظروف، سواء اتصلت بواضع النص ، كما بين التحديد الآنف ذكره ، أو بعصره وبيئته ، وكذلك التبدلات الكبرى فى الموضوعات ، الناشئة عن جدلية التكييف بين النصوص وحاضناتها ، أو أطرها التى توجد داخلها النصوص بضرورة الولادة والنشأة ٠

٢ — **نظرية الأدب :** وتتضمن دراسة أجناسه ومزاياه النوعية وقضاياه ، أو ما يعبر عنه بالأدبية أو الشعرية ، وهى ذات طابع تجريدى ، يصف ويستخلص القواعد ٠

٣ — **تحليل النص :** من جهة انتظامه وبناه المتحققة وصولا الى ما يعرف اليوم بـ ( علم النص ) المتسع ، من حيث موضوعه لدراسة الملفوظات والأشكال والبنى المختصة بها ، والتراكيب والنحو الخاص بالنص ، وأسلوبه وموضوعه ، وسياقه العملى والادراكى والنفسى والتداولى والثقافى ، وكذلك معانيه ووظائفه (٤٠) ونضيف اليها : استقباله وتلقيه بكونهما عمليتين ضروريتين لاكتمال تحققه الجمالى ، ولكن ذلك لا يعنى اعتماد ( النصية ) بديلا للمنهجيات ، أو التحليل المنطلق من رؤية نقدية واضحة ٠

لقد كان تقسيم النقد ، بحسب ميدان نشاطه ، الى نقد نظرى وآخر عملى أو تطبيقى ، مدعاة للقول بوجود « منهج تحليلى » (٤١) ٠ وهذا ما لا نراه صوابا ، لأن التحليل النصى فاعلية تجسد المنهج وتظهره ٠ فيكون النص مناسبة للتوثق من أسس المنهج ومقولاته ، فالتحليل ليس منهجا مستقلا ، بالرغم من أنه ذو اجراءات أو خطوات خاصة ، فالحديث عن ( المنهج التحليلى ) هو فى حقيقته ، وصف لجانب من النشاط النقدى داخل المنهج نفسه ، يدعم الجانب النظرى ولا يلغيه ، أو يغنى عنه ٠ لهذا لا نوافق القائلين على أن التحليل ( منهج ) ، أو الداعين الى ( المنهج التحليلى ) أو ( التطبيقى ) ٠ لتعذر وضع قواعد هذا المنهج وأسسه الثابتة ومنطلقاته النظرية ، بل نرى أن وجود ( النقد التحليلى ) أو ( التطبيقى ) جزء من مظاهر العمل النقدى المنهجى ٠ وهو طريقة (٤٢) ، أو اجراء له هدف يضعه المحلل خلال عمله ٠ ويترتب على ذلك ، القول : ان مداخل التحليل النصى وزوايا النظر فيه متعددة (٤٣) ، متباينة ، بالرغم من أن القاعدة التحليلة ، أو الأرض التى يقوم عليها التحليل ، أصبحت سمة مشتركة تجمع بين المناهج النقدية فى عصرنا ، « فهى تبحث عن أبنية العمل الأدبى ، كى تعثر عن دلالته ، وتدرك كيفية قيامه بوظيفته » (٤٤) ٠

ولا يعني ذلك أن النص يستدعي منهجا محددا ، ويرفض معالجات المناهج الأخرى ، فذلك يحدد النص بقراءة واحدة ، بالرغم من ايماننا بأن بعض النصوص تشتد فيها هيمنة عنصر من عناصرها ، ويطغى على ما سواه، لكن ذلك لا يقطع سبل القراءات المنهجية الأخرى ، بدعوى « أن لكل نتاج منطلقا داخليا يفرض المنهج النقدي الذي يلائمه » (٤٥) • أو أن النص الشعري « يتطلب منهجه الخاص به ويولده » (٤٦) وبذا يقطع سبل التحليل الممكنة الأخرى ، ويقصر المناهج ذاتها على نوع خاص من النصوص، اذ يصبح لكل نص منهجه ، ولكل منهج نصه أيضا •

ان التحليل يصبح بذلك « معياريا » (٤٧) أي تكون له قواعد ثابتة للجودة والرداءة وغيرها من الأحكام التي تعقب انتهاء المحلل من مهمته الوصفية ، وهذا ما لا تقبله طبيعة عملية التحليل المستندة الى ضوابط النص ذاته ، فيما تتطلب المعيارية مقارنة أو موازنة بين النصوص • وهنا، ينشأ سؤال آخر هو : أتكون النصوص ( كلها ) صالحة للتحليل ؟ أم أن بعضها يستعصي على أي قياس تحليلي ، ويكون بعضها أكثر ملاءمة من سواه للتحليل ؟ ان هذا السؤال الذي يطرحه ديفدديتش (٤٩) ، يجيب عليه ناقد عربي وآخر غربي • أما العربي ، فيرى أن ثمة نصوصا غير صالحة للتحليل ، لا تستجيب لجهد المحلل ، أما الغربي فيرى أن كل نص قابل لأن يحلل الى وحدات دنيا • وبالرجوع الى حجج كل منهما ، نجد أن ناقدنا ينطلق من نظرة ( معيارية ) فهو يتحدث عن « نص جيد ونص رديء لا يمكن أن يتساويا في الاحتفال بهما » (٥٠) • لأن بعض النصوص لا تقوم بدور ذي بال في تنشيط الخيال أو ارهاف الحاسة اللغوية ، على ما يقول في تسويغ رأيه ، أما الغربي فينطلق من نظرة شكلية ترى أن الميزة قائمة داخل العمل نفسه ، وأن المقياس الذي يمكن اعتماده « انما هو نمط العلاقات التي تقوم بين هذه الوحدات المشتركة » (٥١) ، وذلك يجسد اختلاف وجهات النظر حول مهمة النقد ، وقيامه بدور الحكم أو المقوم •

ولكن رأينا الخاص يتلخص في أن بعض النصوص ، لا تنطوي ، فنيا ، على ما يؤهلها لكي تصلح للتحليل لتفاهة موضوعها وضعف بنائها ، وما فيها من أخطاء وثغرات • لذا ، نجد أن النص المناسب للتحليل هو المستوفي ما تتطلبه القواعد العامة للبناء اللغوي والايقاعي والنحوي والدلالي ، وهذا لا يعني اغفال جانب الاختيار الخاص للمحلل ، فهو يجد أن بعض النصوص أكثر تمثيلا للجانب الذي يريد بلورته ، هدفا وراء التحليل ، واختيار نص ما لا يعني أنه أفضل من سواه ، أي أنه نص ما يقول في تنويع رأيه ، أما الغربي ، فينطلق من نظرة شكلية ، ترى أن

متميز ، اذ ان بعضها يصلح للتحليل والدرس النصي بالرغم مما لنا على نهجها ، أو طريقة نظمها ومستوياتها ، أو ما نجد أنفسنا في اختلاف أسلوبي معها حوله (٥٢) .

ان تواضع فنية بعض النصوص يجعل التحليل « مهما كان متماسكا » (٥٣) عاجزا عن تحقيق غايته ، هذا اذا كان هدف المحلل يتركز في جوانب لا تنهض بعض النصوص المختارة للتحليل الى مستوى تحقيقها .

وثمة سؤال آخر يواجه المعنيين بالتحليل يتلخص في امكان وجود تحليل نهائي ، فنحن لا نرى مثل هذا الامكان ، انطلاقا من تعدد عناصر النص وتنوع مستوياته ، وعجز أي تحليل عن أن يستوعبها جميعا ، ولايماننا بتعدد القراءات على وفق المداخل المتاحة لكل قارىء ، وذلك يجعل كل تحليل ، مهما أوتي من احاطة ، « بعيدا عن أن يكون صيغة نهائية ، اذ تحتوي القصيدة على بنى أخرى لم يسلط عليها الضوء »(٥٤).

واذا كان في النص ما يدعو لتسليط الضوء بقراءات أخرى ، فان بالقارىء ذاته حاجة الى قراءة النص ، وهذا سبب موضوعي لرفضنا وجود تحليل نهائي ، فليس التحليل حكما نقديا حاسما ، ودليل ذلك تقديم قراءات مختلفة لنص واحد في أوقات متقاربة (١٥٥) .

ومن الأسئلة المثارة ــ أيضا ــ امكان قيامنا بالتحليل بأدوات نقدية فحسب ؟ أو « أنه يقتضي استعمال أدوات أخرى ؟ وهذا السؤال يلخص ثنائية الاختلاف المنهجي حول استقلال النص وانغلاق بنيته ، وهو ما انقسمت بسببه مناهج النقد ، اذ ليس بالامكان فحص النص بأدوات مستعارة من علوم أخرى لها مصطلحاتها ومفاهيمها وحقولها الخاصة بها ، وفي الوقت نفسه لا يمكن أن نغض الطرف عما يوحيه النص من دلالات واشارات ، لا تسعفنا في تحليلها ( أدواتنا ) النقدية الأدبية ، أي مصطلحات المنهج النقدي ومفاهيمه واجراءاته ، كالايحاءات النفسية مثلا أو استعمال تقنيات السينما والدراما ، ولنا أن نسأل : هل يكفي الجزء لتحليل النص ؟ وهل يغني الاقتطاف منه عن تحليله كاملا ، بعد أن أدركنا وحدته وتماسك عناصره وانسجام مستوياته ؟ « ان الاعتقاد بكلية النص يتعارض مع اقتطاع شريحة نصية منه (٥٠) مما يرتب اشكالا اجرائيا يعيق طريق القراءة ، ويقصي علاقة الشريحة المجتزأة بالمحذوف من النص ، ولكن المحلل يستطيع الرجوع الى المتن النصي كلما وجد الاحالة لازمة ، بالرغم من وجود مسوغ للاجتزاء كطول النص المحلل ، أو غلبة عنصر السرد على مبناه ، أو انقسامه على مقاطع أو أجزاء ، لكن الرأي الأعم هو القائل : ان « اقتطاع جزء من قصيدة يميت فيه حيويته ، ويفصله عن جذوره كاقتطاع أي عضو من كائن حي ، حتى القصائد التي تفتقد وحدة الموضوع يجب أن تقرأ كاملة » (٥٧) .

لقد أدى رسوخ فكرة كلية النص ووحدته لدى النقاد العرب المعاصرين ، الى رفض ( الاقتطاف ) من الشعر الحر خاصة ، لقيامه على وحدة القصيدة لا البيت ، فالاقتطاف « يسيء الى وحدة القصيدة الكاملة والى فكرتها وصورتها » (٥٢) لذا ، يعمدون الى تحليل قصائد قصيرة تجنبا لهذا المأزق ، ويتضح لنا أن النظرة الجزئية المرفوضة فى التحليل النصى التى تعتمد مقطعا أو جزءا من النص ، تمثل استمرارا للطرائق القديمة التى كانت تغير على النصوص ، فتأخذ منها ما يلائم توجهانها ، وانشغالاتها بلاغة ونحوا وعروضا وشرحا ٠

ولا تقل عن ذلك خطرا ، النظرة التجزيئية التى تتناول النص من زاوية خاصة، وتركز جهدها على جانب واحد من جوانبه ، فيلبى لها عنصر من عناصر النص تلك الحاجة ، فتنشغل بتحليله ، مهملة كلية النص ووحدته وتماسك أجزائه ، وذلك يتجلى بوضوح فى معالجات النقاد المعاصرين المتبنين مناهج أحادية ، تنظر الى النص بكونه فاعلية نفسية ، أو اجتماعية ، أو سياسية ، أو لغوية ، أو ايقاعية ، وبالاقتصار على جانب واحد من تلك الجوانب ، يتبين لنا اتجاه نقدنا المعاصر الى واحد من « مكونات العملية النقدية الثلاثة التى يجمع عليها الدارسون » (٥٣) ، وهى :

١ ــ المؤلف　　　٢ ــ العمل　　　٣ ــ القارىء ٠

ويمكننا تمييز تلك المناهج فى نقدنا العربى المعاصر ، من خلال اتجاهها عند التحليل الى مكون من تلك المكونات ، لأهميته وتميزه عن سواه ، فى اعتقادها ، ولفحص التحليلات النصية سوف أحور تسمية تلك المكونات لتناسب ما جرى على النظرية النقدية ذاتها من تغيرات ، فالمؤلف يستعاض عنه بالتصور النظرى الذى يسبق التحليل أو نظرية النص ، والعمل الأدبى يعوض عنه ب ( بنية النص ) تحديدا لعمل المحلل فى الملفوظ النصى ، وترك ما حول العمل من سياق يتصل بمكانه بين النصوص الأخرى تاريخيا ، وعن مفردة ( القارىء ) ذات المحمول الغامض والمفهوم الفضفاض ، نستعيض بـ ( عملية القراءة ) التى تتضمن اجراءات وخطوات ومعايير ، تنبثق من ممارسة التحليل لحظة القراءة ، ودور المحلل فى ابراز الصفة الأدبية للنص ، ووصف تماسكه ودلالته ومستوياته الأخرى ٠

وبذا ، نصل الى ثلاثة أصول مقترحة للتحليل النصى ، مستقرأة من التحليلات النصية المعاصرة فى نقدنا العربى ، فيكون مقترحنا لمكونات العملية النقدية هو :

١ – التصور النظرى رؤية ومنهجا · أى نظرية النص ·

٢ – بنية النص تركيبا ودلالة وايقاعا ·

٣ – عملية القراءة اجراءات وأهدافا وخطوات ·

**التصور النظرى للتحليل النصى : نظرية النص :**

يحيلنا الجذر اللغوى لكلمة ( نقد ) فى المعجمات العربية الى مهمة معيارية ، تتركز فى تمييز الجيد من الردىء والحكم عليه ، ويضيف بعض النقاد مرحلة ثالثة تتوسط التمييز والحكم هى التحليل ، فيصبح الناقد « هو من انصرف الى تمييز الجيد من الردىء ، وتحليله ، والحكم عليه » (٥٤) · وبذلك يكون عمله شبيها بعمل الصيرفى الذى يعرف الدرهم والدينار· لكننا اذ نطالع مادة ( نقد ) فى ( لسان العرب المحيط )، نجد أن الأصل اللغوى ، يمدنا بظلال أخرى ، منها : النظر بطريق الاختلاس · فالانسان ينقد الشىء ببصره اذا ظل ينظر اليه · وعمله هو « مخالسة النظر لئلا يفطن اليه » (٥٥) · ويتوسع بنا اختلاس النظر الى رؤية العيوب · ويكون معنى « نقدت الناس عبتهم واغتبتهم » (٥٦) · ولا أجد التحليل فى مثل هذه الأسس اللغوية والنقدية واضحا ، الا بكونه تابعا للحكم بالجودة والرداءة ، لكن مناهج النقد التاريخى فى تحقيق النصوص ، ونسبتها الى أصحابها فى مراحل التدوين والكتابة وجمع الأشعار ، تنبهت على الخصائص الداخلية للنصوص ، لتستدل بها على عائديتها الى قائليها أو نسبتها اليهم خطأ ·

ان هذا العمل المتجه الى تصحيح النصوص ونقد المصادر ، يعرف بـ ( الهورسيطيقا ) ، أو نقد التحصيل الذى يسبق نقد التفسير ، أو ( الهيرمونيطيقا ) (٦٣) فالأول خارجى يؤطر الوثيقة ويفحص صحتها ، أما الثانى فهو داخلى يتجه الى محتواها · وذلك عين ما فعله نقاد الشعر القدامى فى الأدب العربى ، اذ كانوا ينقصون النصوص كما يفعل من يرفو نسيجا ، ليستكمل بنيته أو يسد ثقوبه لأنهم يرون صناعة الشعر نسجا للألفاظ ·

أما المعجمات الحديثة ، فتعرف النقد الأدبى والفنى تعريفات مختلفة، تعبر عن نظرات متباينة لمفهوم النقد ، وصلة التحليل النصى به ، فقد

تقرأ ما ينص على أن النقد هو تجزئة العمل الى عناصره المكونة له ، وربط هذه الأجزاء ، والحكم عليها استنادا الى معايير « الاكتفاء الذاتي ، والوحدة، والتقسيم القديم الى شكل ومضمون » (٦٤) ٠

وقد تكون غايته ( معرفة ) عناصر النص ، و ( وصفها ) من خلال التحليـل المعمق لجوهر النص « مسـتقلا عن الانطباعـات الشخصية ، والتقسيم القديم الى شكل ومضمون » (٦٥) ٠

ويكرر مندور تعريف لانسـون للنقد بأنه « فن تمييز الأساليب » ، من دون ان يذكر نسبته الى لانسون ، ويمكننا أن نعلل تركيز لانسون على المهمة التمييزية للنقد ، بأنه ذو منهج تاريخي ، يشترط لتحليل النص أن نجري عليه الخطوات التي نفحص بهـا الوثيقة التاريخية ، فنسأل عن نسبة النص الى صـاحبه ، واكتمال النص وخلوه من التغيير ، ومعرفـة تاريخه ، ومراجعة طبعاته ، وهي خطوات تستغرق أكثر من نصف عملية التحليل الأدبي التي لا يظل منها سوى خطوتين ، هما تقييم المعنى الحرفي لألفاظ النص وتراكيبه ، وتقديم معناه الأدبي أي قيمة العقلية والعاطفية والفنيـة (٦١) ٠

وقد تركت الانسونية أثرها الواضح عندنا في تحديد النقد ومهمة الناقد ، فنطالع شرط ( التمييز ) في كتب نقدية كثيرة ، منها ما يقوله احسان عبـاس ، في تحديد النقـد بأنه تعبير عن موقف كلي متـكامل في النظرة الى الفن عامة ، والى الشعر خاصة ، يبدأ بالتذوق أي القدرة على التمييز ، ويعبر منها الى التفسير والتعليل والتحليل والتقييم » (٦٢) ٠ ويحصر أحمد الشايب مهمة النقد بتفسير الأدب وايضاحه ودراسته (٦٣) ٠ ويتردد تعريف على جواد الطاهر بين وصف النقـد بأنـه عمل تعليمي ، أو وصفي على العمل الانشائي حكما أو شرحا أو تفسيرا ، والقول انه حكم بالقيمة تقويما وتقـديرا ، ويقترح تعريفـا ثالثا : فالنقد هو التفسير أو التحليل والشرح ، ويستثني ( التحليل ) من الترادف السـابق في المعنى ، فيرى أنه قد يرد « ليعني الوقفة الطويلة عند النص لادراك أبعاده ، وبلوغ أعماقه ٠ ومن ثم ، العودة الى القارىء بالنتائج » (٦٤) ويشير اشارة مهمة الى اكتفاء التحليل بالوصف دون الحكم :

وتكفي هذه التحديدات لبيان أثر المنهجيـات الغربيـة المبكرة في صياغة تصور عربي للنقد ومهمة الناقد ، اذ سـنجد أن التبدلات المنهجية وتطور نظرية الأدب تمنحنا فهما متقدما للنقد ، يقربه أحيانا من التحليل ، لكونه وظيفة النقد الحقيقية ، وتجعل العملية النقدية معتمدة على التحليل

والتآليف المنطلقين من داخل النص (٦٥) ٠ وهنا ، يظهر مؤثر النقد الجديد الذى اتجه أعلامه الى النصوص يحللونهـا معتقدين أنهـا وحدها موضع العمل النقدى الخالص ٠ ومن أشـد الكتاب العرب تحمسا لطريقة النقد الجديد زكى نجيب محمود الذى يرى « أن النقد القائم على تحليل النص نفسه ، هو الطريقـة الوحيدة بين سـائر الطرق النقدية ، التى تخلص لعملها ، ولهدفها اخلاصا يدعوها الى البقاء على أرضها ، وفى ميدانها دون التطفل على ميادين أخرى » (٦٦) وواضح أن تبنيه للوضعية المنطقية يقربه من التحليل نزعة وتطبيقا ، ولكنه لم يطرق هذا الميدان ، وانما اكتفى بعرض أفكار مدرسة النقد الجديد ، حول تحليل النص ٠

ويذهب آخرون الى أقصى حـدود التطرف المتحمس للتحليـــل ، فيقصرون حقل النقد بالتحليل ٠ ويدعون الى استبعاد مصطلح ( نقد ) ، واحلال مصطلح ( تحليـــل ) محله ، بحجة أن المطلوب الآن هو « عمليــة تأســيس وتركيب معـانى النص وجمله وكلماتــه » (٦٧) ، واذا كانت اللانسونية والدرس التاريخى للنص ، هى المؤثر الأولى فى فهم النقد لدى نقادنا ، ودعوات مدرسة النقد الجديد لاقتصار النقد على التحليل ، هى المؤثر الثانى ، فان الأسلوبية واللسانية والبنيوية كانت المؤثر المنهجى الثالث فى النزعة التحليلية التى سادت فى السنوات الأخيرة ، متخذة شكل تحليلات، أو تطبيقات ، أو مداخل ومقاربات ، أو قراءات٠ فنستطيع مثلا أن نرد تعريف النقد بأنه « يقوم أساسا على مناقشة الأساليب » (٦٨) الى مراجـع مدرسية أسلوبية ، فيما نرى أثر البنيوية واضحا فى حصر عمل الناقد بمهمة « البحث عن الأنساق المتحكمة فى شعرية النص »(٦٩)، أو الكشف عن قوانينه الداخلية ، ويأتى المؤثر الرابع عبر المدارس التالية للبنيوية ، ولا سيما ( جمـالية التلقى ) التى تحصر النقـد بالقراءة ، وترى أن الظاهرة الأدبية ليست فى النص ، وانما فى تفاعل متبادل بين القارىء والنص ، وبذلك « نقلت الاهتمام من النص الى القارىء » (٧٠) ٠

ونشير فى هذه المرحلة الى تراجـع مفهوم ( النقـد ) ومصطلحه ، لصالح بروز مصطلح ( القراءة ) ، وما شاع فى التحليلات النقدية المعاصرة من وصف للنشاط التحليلى بأنه ( قراءة ) ٠

ونستطيع أن نلخص التصورات النظرية حول مفهوم النقد ونشاطه، بالقول ان الناقد العربى تلقف التحولات النقدية فى الغرب من الاهتمام التاريخى بالمؤلف ، فالاهتمام بالنص وبنيته ، ثم بالقراءة ٠ ولكن كان على هذا الناقد « أن يقف ممحصا بموضوعية وتجرد كل ما يرد، وأن يبتعد عن التقليـد الأعمى بغيـــة التـكاثر بالمصـطلحات ، وقصـدا للتطبيق الفـج » (٧١) ٠

ويمكن أن نجمل التصورات النظرية بالمخطط الآتى :

| المناهج | وصف النشاط النقدى | الوظيفة والهدف | الوسيلة | المؤثر المعرفى |
|---|---|---|---|---|
| التقليدية ( لانسون .. ) | نقد | شرح وتفسير/المؤلف | الأعمال الأدبية والسيرة | النقد التاريخى |
| النصية ( النقد الجديد .. ) | تحليل نصى/تطبيق | تحليل/كلية النص | النصوص | الوضعية والتحليلية |
| البنيوية ( اللسانية .. ) | مقاربة نسقية | كشف البنى/تحليل وتركيب | التحليل اللسانى | الألسنية |
| ما بعد البنيوية ( التقبلية ) | قراءة | انجاز فعل القراءة/ القارىء والنص | القراءة والتقبل | الظاهراتية |

ويظهر لنا هذا المخطط تعاقب النظر المنهجي وتدرجه ، من المؤلف فالنص والنسـق ، ثم القراءة ، ويمكن أن نجد لكل من المناهـج الآنفة ، أصداء في نقدنا العربي المعاصر ، تتمثله أو تحاكيه بدرجات من الوعي ، مختلفة ، وأنواع من الصلات تتراوح بين النقل والتعديل .

ان نقادنا العرب المعاصرين لا يستطيعون ، عند تحليل نص شعري عربي حديث ، أن يتجاهلوا الطبيعة الخاصة للشعر العربي ، وتكونه من لغة ذات ظلال مجازية ودلالية خاصة ، لذا ، فهم مدعوون لتكييف المقولات النظرية ، بدل الأخذ الحرفي بهـا ، وتطبيق اجراءاتها ـ المعـدة أصلا لشعرية خاصة بلغات أخرى ـ تطبيقا حرفيا على شعرنا . فالقول مثلا انه ليس هناك شيء خارج النص ، يحتاج الى تعديل ، عند المباشرة بتحليل نص شـعري عربي ، منفتح الدلالة ، مستلهم لجزء من موروث شـعري أو أدبي . فالنص لا يعطينا معناه أو دلالته كلها اعتمادا على المقروء وحده . لذا نقلت دراسات التناص (٧٢) ، السائدة اليوم في النقد ، الاهتمام الى الموروث النوعي للنصوص ، وجعلت للذات القارئة نصيبا في التنبه على الصلات التي يقيمها النص المقروء ، مع سواه من أنواع نصية ، أو أدبيات، أو أشكال وبنى سبق انتاجها .

ان الانغمار في التحليل ، يجب ألا ينسينا مهمة النقد في تصحيح التصورات النظرية،أو تكويس العزلة بين النظريات وتطبيقاتها ، فالرؤى النظرية لازمة لكل تحليل ، والا بدأ من فراغ . وأن « من المستحيل تناول قصيدة دون افتراض سابق عن ماهية الشعر » (٧٣) . لأن النقد لا يمكن أن يكون ضد التنظير ، بل هو طموحه الذي « يريد أن يصل اليه انطلاقا من معرفـة النص في داخله » (٧٤) . ولذا ، نجـد من الخطأ القول ان النظرية عاجزة عن الاحاطة بالنص (٧٥) . الا اذا قصدنا ربط التوسعات النظرية والمنهجية وتعديلاتها، بما يطرأ على النصوص من تبدلات وتغيرات، وهكذا يظل النص المطلق هدف المنظر ، والنص المحدد هدف الناقد (٧٦) اذ تروم النظرية وضع تصور مثالي ، فيما يتأمل الناقد بعملية التحليل نصـا محددا ويحاول أن يبرز أدبيتـه ونظمه ، لكن هذه المهمة لا تنجز بالتعليق على النصوص . ونستطيع تحديد ( التعليق ) بوصف مهمته ، فهو يوضح معنى النص ويصف أشكاله ووظائفه (٧٧) مفترضا صعوبته . لذا ، يقوم المعلق بالبقاء داخل النص معيدا صياغته ، ومكررا معانيه ، واصفا أشكاله ووظائفه .

وتدخـل بعض التحليـلات ضمن تصور النقد تطبيقـا للقواعـد والافتراضات المنهجية والدراسية ، لأنه ذو غرض تعليمي غالبا ، ويمكن تعريف التطبيق بأنه « نشاط آلي يكرر موضوعه ويسقطه كمادة حية ، يجعل آليته هي نفسها غايته » (٧٨) .

ان هدف التطبيق ، ابراز صحة القاعدة المفترضة سلفا · لذا ، لا ينقاد الى ما فى النص الشعرى من ميزة أو تجديد ، بل يبحث عما يعضد القاعدة ويوضحها ، لكن التحليل ليس « تطبيقا آليا لمنهج مرسوم » (٧٩) مهما كانت الوسائل والطرائق متقنة وعلمية ·

ان الشروط الممكنة للمحافظة على أدبيـــة النصـــوص الشعرية ، وتادية الغاية التعليمية من التطبيق ، لايمكن أن يجتمعا لناقد واحــد ، الا اذا كان ذلك « الأديب الذى يتمتع بســـمات نقدية نافذة تعينه على التقدير ، منها : قدرته على المقارنة ، وبراعة احساســـه بتغير الطرائق والتقاليد الفنية وتباينها وسعة أفقه ، وتمثله لتراثه النقدى » (٨٠) · ويترتب على ذلك ، أن يتجنب الناقد المحلل تطبيق القواعد المقررة من قبل ، كى يحيط بالنص ·

وبديلا للتطبيق يطرح النقاد العرب المعاصرون مفهوم ( الممارسة النقدية ) التى تبدو نوعا من الملاءمة بين النظرية والتحليل ، ويتضح فى التعريف الوارد فى المراجع الغربية ، أن الممارسة هى « التحليل بحصر المعنى ، ومدى مطابقتها للأطروحات المنهجية ، ومدى مطابقـــة التحليل المباشر للاقتراحات النظرية » (٨١) · فالممارسة تتوسط التجريد النظرى والتطبيق القاعدى ، وتتخذ لها مسارا منفتحا على جهتى التنظير والتحليل ، وذلك يستدعى من المحلل أن يكون ـ فى آن واحد ـ ذاتا قارئة وناقدة ·

ومن أبرز متمثلى مفهوم الممارسة ودعاتها : يمنى العيد ، التى تقول انها أخذت المفهوم من قول حسين مروة لها نحتاج « الى ممارسات نقدية ، لا الى نظريات فى النقد وعظية » (٨٢) · ويتضح من هذا الايجاز أنها لاتنطلق من الملاءمة اللازمة بين النظرية والتطبيق ، بل تجعله ، بناء على نصيحة مروة ، قسيما للنظريات الوعظية ، لكن هذا الوصف يبقى المجال للنظريات ( غير الوعظية ) ، كى تعانق التطبيق وتتلازم معه ، تبعا لطبيعتها المنهجية ورؤاها النقدية ·

ترى يمنى العيد أن النقد « شغل على النصوص » (٨٣) ، وهو بذلك ( ممارسة ) وليس تنظيرا يكرر المفاهيم أو يضيف اليها · وبذا ، تكون الممارسة مفارقة للتنظير وللتطبيق معا ، فهى « شىء آخر ، نشاط لايتكرر بل ينتج ، نشاط يتحدد بموضوعه ويختلف عنه » (٨٤) · ويقدم ناقد عربى معاصر آخر مفهوما للممارسة يجعلها مساوية للقراءة ، فالقراءة « ممارسة تنطلق من معطى ، وبحصول التفاعل بين القراءة والمعطى خاما أو منظما ، تكون عملية الممارسة ، من خلال تفاعل الذات ( الناقد ) مع الموضوع « مادة القراءة » (٨٥) ·

ولا يبدو الناقد العربي توفيقيا، اذ يوازن بين النظرية والتحليل، فقد استقر في وعيه أن النظرية وحدها لاتقدم تسويغا لحياتها وديمومتها ، والتحليل ، مجردا من الدعم النظرى والتصور المنهجى ، لايعطى جدوى لعملية التحليل النصى ، أما التحليل المستند الى الوضـــوح النظـــرى ، والرؤية المنهجيـــة المنسجمة ، فله ثمرات كثيرة يحس فائدتها القارىء والناقد ومبدع النص ، كما تغتنى نظـــرية الأدب ، وتتجدد بهذا التلاقح الضرورى بين اجراءات التحليل وتصورات المنهج (٨٦) ، بشرط المرونة والتمدد والقابلية على التعديل ، والاغتناء بما تقدم النصوص ذاتها للنقد من قواعد عمل وزوايا نظر ٠

## بنية النص

يستعمل مصطلح ( الأثر ) اشـــارة الى كيـــان أدبى له ثقل خاص اكتسبه بعد الانتهاء منه، بسبب موقعه بين أفراد نوعه ، او ضمن التاريخ الأدبى العام ، فهو ( نص ) يضـــاف اليه حاصـــل قراءته وموازنتـــه وتقويمه (٨٧) ٠ أما النص المنتظر تسليط ضوء القراءة عليه ، فقد شبه بجبل الجليد العائم ، فالنص « من حيث هو ملفوظ ، يبرز للعيان جزء يسير منه هو شكله الصوتى ، أما فروعه فتمثل الجزء الخفى منه » (٨٨) ٠ ويعكس هذا التشبيه الاعتقاد السائد اليوم بأن للنص ( بنية ) تتآزر ، لأجل قيامها ( والبنائهـــا ) عناصر شتى ، يؤدى كل منها مهمة داخـــل مجموع النص ، غير مستقلة عن سواه ، ولايمكن معاينتهـــا منفصلة عن الوظائف الأخرى ٠

بهذا ، تكون للنص صفات عامة نجملها بـ ١ ــ النص بنية ٢ ــ مركبة العناصر ٣ ــ موحدة ، بمعنى منضمة الى بعضها ٤ ــ كلية ، يتكامل بعضها مع بعض ٥ ــ متجانسة ومتسقة ضمن نظـــام توزيعى خاص ، وتتكفل القراءة والتحليل بكشفه ٦ ــ ذات أفق دلالى تؤدى اليه المستويات المتعددة للبنيـــة ٠

وهذا الوصف الأولى ، لايختلف حوله النقاد كثيرا الا بمقدار أولوية صفة ما ، على سواها ، أو ايلاء الدلالة مرة ، والتركيب ثانيـــة ، أهمية استثنائية ٠ وبذلك يزوغ النقاد من تحديد النص وتعريفـــه ، ليكتفوا بالحديث عما يدعى فى النقد المعاصر بالملموسية ، فيقترحون ( بنية النص) بديلا عن كلمة ( نص ) ، أو ( قصيدة ) ٠

ولم يكن العـــرب فى تراثهـــم الشعرى والنقـدى يجهلون هذا المصطلح (٨٩) ؛ لكنهم لم يستخدموه بالمفهـــوم السـائد الذى شاع فى عصرنا ، وتداولته الألسن حتى صار ضربا من العرف ، أو النظام السائد

( الموضة ) (٩٠) ٠ ويتنبه بارت وهو يبحث عن آسانيد لمفهومه البنيوى للنص ، على أن علماء العرب ، استعملوا ، وهم يتحدثون عن النص ، العبارة الرائعة التالية : « المتن - الجسم الصحيح » (٨٧) ٠ وهذا الاستعمال فى الغالب أدبى نقدى ٠ أما الجذر اللغوى ، فيخدم غرضا فقهيا تفسيريا ، اذ عرف النص بأنه « ما ازداد وضوحا على الظاهر لمعنى فى المتكلم ، وهو سوق الكلام لأجل ذلك المعنى » (٩١) ، أو هو « مالا يحتمل الا معنى واحدا ، وقيل مالا يحتمل التأويل » (٩٢) ٠

وترتب المعجمات العربية درجات وضوح النص الذى يراد به تأدية معنى ، فتتصور أنه يتدرج من ( الخاص ) ، أى اللفظ الموضوع لمعنى واحد ، أو لإكثر ، و ( العام ) الذى يشمل الكل ، و ( المشترك ) الذى لا يترجح أحد معانيه ، و ( المؤول ) الذى يترجح معنى من معانيه ، وبظهور المراد من اللفظ ، يكون ( ظاهرا ) ، فاذا ازداد الوضوح بسوق الكلام له فهو ( نص ) (٩٣) ٠

**ويقع النص فى أعلى درجات الوضوح بتسلسل يعبر عنه هذا المخطط :**

ويتبين لنا من المخطط ، صلة النص بالوضوح والاظهار ، فهو فى مرتبة أولى بين المراتب الأخرى ٠ أما معاجم اللغة ، وهى مراجع النقاد القدامى فى مقايسة لغة الشعر ، لا اللغة الشعرية الخاصة ، المكيفة بضرورات النظم ومقاصد التأليف ، فلا تخرج على هذا الاستخدام الفقهى ، اذ تضع للنص معانى الرفع والاظهار والانتهاء والغاية والحركة والاستخراج والاستقصاء (٩٤) ٠

ونستطيع أن نستدل على أن النص يعنى العرض ، فرفع الأمر : عرضه وايضاحه (٩٥) ٠ وهذا ما توصل اليه العرب فى تراثهم ، وهو أمر ليس هينا ، لأنه سيلقى ظلالا قوية على فهم النقاد للنص فى عصور شتى ، فوجدنا بينهم من يفهم النص وثيقة أو سندا يدرس من خلاله حياة الشاعر وبيئته ، أو العصر وأحداثه ، وقد تنبه نقاد الأدب على النص، قبل ذيوع مصطلحه وما يشتق منه ، أو ينسب اليه فى المنهجيات النقدية المعاصرة ، فيرى سيد قطب أن العمل الأدبى هو موضوع النقد الأدبى ، ويرتب الباحثين بعدا وقربا من النصوص ، فطه حسين « يسبق النصوص احيانا ويتأثر بشعوره الخاص فى تكوين الرأى ، وانما نجد الدكتور أحمد أمين بجوار النصوص يجمعها ويرتبها وينطقها برفق » (٩٦) ٠ بالرغم من أن طه حسين أجرى تحليلات نصية معمقة ، ودعا الى اعتماد التحليل المجرد من أية فكرة سابقة لتمحيص تاريخية النص ونسبته (٩٧) ٠

وتؤكد سهير القلماوى « أن النقد الحديث يسير نحو تمجيد النص الأدبى ، وحصر الجهود حوله » (٩٨) ٠ وذلك يجعلها تتحفظ على « اختلاط النقد الأدبى ، بما يجب أن نميزه منه ، وهو تاريخ الأدب » (١٠٠) ٠

أما على جواد الطاهر ، فيكتب عام ١٩٧٢ مقالته ( النص أولا ) ، وعنوانها ينبى بتوجهها . فهى تريد أن يكون لناقد الأدب رصيد فى قراءة النصوص ، قبل أن ينصرف الى نظرية النقد ، فقراءة نصوص القصة تعرفه قوانين القصة ، وسير تطورها ، وتميزها من عصر الى عصر ، ولدى كاتب عن كاتب (١٠١) ، فالنص عنده « أهم من النظرية واذا كان لابد من النظرية ، فان النص أولا ، والنقد الأدبى ثانيا » (١٠٢) . وفى زمن مقارب ، يدعو أحمد كمال زكى الى أن تكون النصوص « هى المادة الأساسية أو المحور لنظرية الأدب » (١٠٣) .

ولا يخفى أن وراء هذه الدعوات احساسا بقيمة النص ، لكن اتجاهها العام لايدعو الى معاينة النص لاستقراء قوانينه ومزاياه ، والانطلاق منه ، وليس من المعلومات القبلية أو العوامل غير الأدبية ، كالسيرة والتاريخ وعلم النفس ؛ بل هى تضع النص مقابل النظرية ، رد فعل على الاغراق فى التنظير ، مع اغفال النصوص . فأحمد كمال زكى يربط النصوص بنظرية الأدب ، والطاهر يعلى النص ليهدىء موجة التنظير الجامحة ، ولا تتبلور فى اعتراضات سيد قطب والقلماوى أية نزعة نصية ذات مسوغات كافية ، لاعتماد النص وسيلة لانجاز النشاط النقدى .

وفى ظننا أن أثر لانسون واضح فى هذا التوجه النصى المجرد ، اذ يرى لانسون أن « النص يختلف عن الوثيقة التاريخية ، بما يثير فينا من استجابات فنية وعاطفية » (١٠٤) .

ان التعامل مع النص على أساس أنه وثيقة ، يقحم فيه ماليس منه ، ويخرج من حدود الأدب الى العلوم الاجتماعية والنفسية والى التاريخ ، وغير ذلك مما يحيط بظروف انتاجه ، فاستعمال مصطلح ( نص ) لايعنى الانضواء تحت النزعة النصية بالمعنى المنهجى المعاصر ، وأن المناداة بالنص جنسا أدبيا جديدا مستقلا ، لم تقدم ما يثبت دعواها ، فظل ما حمل صفة ( نص ) من النتاج ، متراوحا بين قصيدة النثر ، أو القصة القصيرة . فهذا المصطلح « مبهم وغير دقيق ، يقترب من مصطلح ( الكتابة ) الذى شاع منذ الستينيات فى الأدب الفرنسى » (١٠٥) . ومادام ( النص ) قد استقر مصطلحا ، وتداوله النقاد والقراء والمبدعون ، على وفق ما اقترحته المنهجيات المعاصرة من تعريف ، سنتوقف عند أبرز هذه التعريفات التى لم تدخل بعد فى المعجمات النقدية العربية ، فيما اكتفى بعضها باجتزاء ما وضع الغربيون من تعريفات وتفريعات (١٠٦) .

ونرى فى تعريف ( النص ) ، كما فى تعريف ( النقد ) ، أن المنهجيات تقدم تصورها الخاص ، ولا تعطى تعريفا موضوعيا ، فيبدو الاختلاف فى مفهوم ( النص ) كبيرا .

فالبنيويون يرون أنه نسيج (١٠٧) يشبه نسيج عنكبوت ، تنفك الذات وسطه وتضيع فيه ، كأنها عنكبوت تذوب فى الافرازات المشيدة لنسيجها ، والماركسيون يرون النص « ظاهرة مصاحبة للايديولوجية » (١٠٨) . وتقوم بنية النص « بترجمة بنية الأيديولوجية وتعيد انتاجها » (١٠٩) . والسيميوطيقيون يرون انه « مجموعة من العناصر المكونة » ( اللغة الطبيعية ) ، تتألف وتتسق طبقا لقوانين محددة » (١١٠) . واللسانيون يعرفونه بأنه « مدونة ، أو مقولة لغوية واطار لتوزيع الوحدات المكونة له » (١١١) .

وقد نجد من يجاهر بأن « النص لايمكن حصره أو وصفه » (١١٢) ، وما تقدمه المنهجيات ، ليس الا وصفا جانبيا له ، يعجز عن الاحاطة به .

وقد قدم النقاد العرب المعاصرون مقترحات تعريفية ، لم يكن معظمها الا ترجمة أو تحويرا للمفاهيم الغربية ، وذلك بسبب الانتماء المنهجي والتصورات النظرية المتطابقة مع تلك المناهج . ولكن ثمة احساسا بأن المناهج ، على اختلافها ، يهمها « اختراق بنى النص فى وحدته وكليته » (١١٣) . وهو هدف يتعدد الطرائق للوصول اليه .

فما هذه البنية ؟ وما عناصرها ؟

قد يبدو لفظ ( بنية ) رديفا للبناء أو المبنى ، فى الجانب الفني والدلالى ، وما يظهر من مزايا فنية وخصائص لنص ما . لكن الجذر اللغوى للكلمة ، يسمح بتصور معنيين هما : ( تكوين ) الشيء و « الكيفية التى شيد على نحوها » (١١٤) . ونفهم من الاحتمال الأول ، امكان البقاء فى حدود وصف ( تكوين ) النص ، عند الحديث عن بنيته ، واكتشاف عناصره ، وتعرف علاقاتها الداخلية .

أما تفسير البنية بالكيفية التى تكون بها النص ، فهو ينقلنا الى رصد النشأة النصية ، والعوامل الفاعلة فى هذه النشأة ، وما تأثرت به البنية ، حتى أخذت شكلها وهيئتها .

ان النقاد العرب المعاصرين ، راوحوا بين هاتين المهمتين فى حديثهم عن ( بنية النص ) ، فاقحموا العوامل الخارجية المؤثرة فى انتاج البنية النصية ، ليفهموا تشكلها ، وحاولوا — أيضا — فى جزء من جهدهم المنهجى ، ادراك تكوين هذه البنية ، واكتشاف مكوناتها ، ووصف تفاعلها داخل النص .

ولقد امتد الانقسام المنهجى الى ( البنية ) أيضـــا • فكانت تعنى ( المبنى ) ، أو البناء الفنى الذى يقابل ( المعنى ) أو ( المحتوى ) لدى فريق من نقاد المناهج غير النصية (١١٥) •

وأخذت ( البنية ) معنى النسق الذى يستجيب لنظام قابل للكشف والادراك والتحليل لدى النصيين الذين لا تختلف بنية القصـيدة عندهم عن بنيه مشروع اقتصادى ننتوى تنفيده ، وآليـة للدلالة وديناميكيـة لتجسيدها فى سلسلة من المكونات ، وشـبكه من التفاعلات (١١٦) • الا أن ثمة توطئـة أو جسرا بين الانتقـال من مفهـوم ( مبنى ) النص العام ، الى مفهوم ( البنية ) ، يتمثل فى مقترح نازك الملائكه ، بالرغم من أنها استعملت مصطلح ( هيكل القصـيدة ) ، وهو قريب من البنية ، ان شئنا تقليب المفردة لتدل على التشييد والعمران ، ففى حديثها عن ( هيكل القصيدة ) ، تنطلق من الوعي بتلازم البنية واستحالة التمييز بين ( المضـمون ) و ( الصـورة ) فى الشعر ، تقول نازك : « اذا كانت مفاهيم النقد الأدبى الحديث ترفض التمييز بين شيئين مثل ( المضمون ) و ( الصورة ) فى الشعر ، وتأبى الا أن تعدهما شـيئا واحدا لايمكن تجزئته الى اثنين ، فاننا مضطرون ـ ولو ظاهريا ـ الى أن نعود الى المفهوم القديم ، فنجزىء القصـيدة الى عناصرها الخارجيـة ؛ لندرس العلاقات الخفية التى تربط هذه العناصر ببعضها ، حتى تجعل منها ذلك النسيج الحي المتكامل الذى هو القصـيدة » (١١٧) • ونجد فى هذا المجتزأ التمهيدى اعلانا عن اعتقاد نازك بوجود كيان خاص يضم ( الصورة ) ـ وهى أقرب وصف للبنية ـ و ( المعنى ) ، لكنها مضطرة ، لغرض اجرائى يخص بحثها ، بأن تفرق بينهما ، وتتنبه على علاقات البنيـة التى تربط عناصرها ، ليتكون منها نسيج القصيدة الذى وصفته بالحيوية والتكامل ، وهما وصفان أساسيان للبنية بالمفهوم المنهجى الحديث •

لكن الكاتبة تجانب الصواب اذ تجعل ( الصورة البنائية ) للقصيدة تستند الى الموضـوع ، وتميزها من الصـورة الوزنيـة الموسيقية ، مما سيضطرها الى اصطناع خطوة لاحقة ، هى تكسـير القصـيدة الى عناصرها الرئيسية ، التى تراها منحصرة فى :

١ ـ الموضوع : وهو المادة الخام التى تقدمها القصيدة •

٢ ـ الهيكل : وهو الأسلوب الذى يختاره الشاعر لعرض أفكاره •

٣ ـ التفاصيل : وهى الأساليب التعبيرية التى يملأ بها الشاعر الفجوات فى أضلع الهيكل •

٤ ــ الوزن : وهو الشكل الموسيقى الذى يختــاره الشـــاعر لعرض الهيكل » (١١٨) ·

واذا ما أدركنا ارتباط التفاصيل والوزن ، بالهيكل ، فسنجد أن العناصر فى حقيقتهــا عنصران هما : الموضــوع ، والهيكل : بالوزن والتفاصيل المستقرة فى أضلعه وعرضه ، وبهذا تعود بنا نازك الى ثنائية المعنى والمبنى ، أى انها وضعت اجراء مرحليا توسلت به لعرض فكرتها ، فصار هدفا درست على أساسه أنواعا من الهياكل المتصـورة ، وشفعت دراستها بأحكام ذوقيه منها : ووصف الهيكل بالجودة ، بالرغم من انها عدت الهيكل « أهم عناصر القصيدة وأكثرها تأثيرا فيها · ووظيفته الكبرى أن يوحدها ويمنعها من الانتشار والانفلات ، ويلمها داخـــل حاشـــية متميزة » (١١٥) · ولابد ــ هنا ــ من الاشارة الى الصفات الأربع التى رأت أنها لابد منها لكل هيكل جيد ، وهى : التماســك ، والصـلابة ، والكفاءة ، والتعادل (١١٩) · وهى صفات بنائية خالصة يندمج فيها الفنى بالدلالى ، عبر مفهوم نفسى يراعى وقع القصيدة وتلقيها ، ثم توصلت ــ بناء على تلك الصفات ــ الى استخلاص ثلاثة أصناف من الهياكل مختلفة الحركة وهى :

« ١ ــ الهيكل المســــطح ٢ ــ الهيكل الهــرمى ٣ ــ الهيكل الذهنى » (١٢٠) ·

ويمكن أن نعد مقترح نازك ، بداية نقدية مهمة ، للتحول الى دراسة البنية النصية ورصد أمثلتها ، مما سوف يتعمق بالدراسات اللاحقة التى أفادت من أطروحات المناهج الحديثـــة ، والتحديد العلمى للبنية الذى يقترحه عالم النفس جان بياجيه بالقول : « البنية نسق من التحولات ، له قوانينه الخاصة باعتباره نسقا ، فى مقابل الخصائص المميزة للعناصر ، علما بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائمــا ويزداد ثراء بفضل الدور الذى تقوم به تلك التحولات نفسها ، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق ·· ولابد لكل بنية أن تتسم بالخصائص الثلاث الآتية :

الكلية ، والتحولات ، والتنظيم الذاتى » (١٢١) ·

ونقترب بهذا التحديد ، من البنية النصية التى تتكون من عناصر داخلية ذات حركة ذاتية ، تؤمن لها تنظيم نفسها بما يحفظ وحدتها · وتلتقى على أرض هذا التحديد أغلب جهـــود النصيين الذين يعاينون بنى النصوص ، وهى فى حـــالة تكون ، لاعلاقة للعناصر الخارجيـــة بتحققه · لكنهم يختلفون حول ( انغلاق ) البنية أو ( انفتاحها ) لوصف

صلتها بسواها من البنى النصية كما سيتبين فى موضوع تداخل النصوص وتفاعلها ( التناص ) ٠

يعرف ناقد عربى معاصر البنية بأنها « مجمـــوعة العناصر المكونة لجهاز يقوم عليه النص ، أو لجهاز يكون مع أجهزة أخرى جهاز النص الأكبر ٠٠ ويجوز أن تسمى نظاما » (١٢٢) ٠ فيما يرى ناقد آخر أنهـــا « تلك الشبكة البسيطة التى تنسجها العلاقات التى تقوم بين العناصر المكونة للنص مبينة وحدته التامة » (١٢٣) ٠ ووقوفنـــا على هذه البنية وحدها ، وبلورتها ، يؤمن لنا «معرفة النص الحقيقية وبلورة وحدته الكلية» (١٢٤) ٠ ونرى فى هذا المقام تأثر نقادنا العرب المعاصرين بالمناهج الغربية ، من خلال التركيز على وحـدة عناصر البنية ، وتفاعلهـــا ، وكليتهـــا ، شرطا لتحليلها (١٢٥) ٠

لكن هذا التشديد على الوحدة والكلية ، لايمنع النقاد من البحث عن تسمية ، أو ترتيب العناصر بهدف حصرها فى التحليل ، مما يبدو وكأنه تجزئة ، أو تفتيت للعناصر ٠ وتقـــدم لنـــا كتب النقد المعاصر عددا من المقترحات ، لاتخرج فى جوهرها عن المألوف فى تســـمية عناصر البنية النصية فى النقد الغربى ٠ وسنختار بعضها لتأكيد ما ذهبنـــا اليـــه ٠ فأحدها يقترح للبنية أربعـــة عناصر هى : ١ ــ اللغة ٢ ــ الصـــورة ٣ ــ الأسطورة ٤ ــ الايقاع (١٢٦) ٠

ولا نستطيع التوثق من اطراد عنصر ( الأسطورة ) فى النصوص المحللة جميعا ، وأن عنصر ( الصورة ) لايمتلك استقلالا كافيا عما عداه من وسائل أسلوبية ٠ ويقترح آخر أربعة مكونات هى (١٢٧) :

اللغة ــ الموسيقى ــ الصورة ــ الموضوع

واذ نوافقه على أولوية ( اللغة ) ، نرى أن ( الموسيقى ) تخص لونا واحدا من لونى الايقاع فى القصيدة ، هو الايقاع الخارجى ، ولايمكن عد ( الصورة ) عنصرا مستقلا ؛ بـــل هى وسيلة أسلوبية ، ربما لا يلجأ اليها الشاعر فى نص ما ٠ أما ( الموضوع ) فهو يندرج فنيا ضـــمن الدلالة ، لتتم الاحاطة به ، من خلال تشكله ضمن عناصر البنية ، غير مستقل عنها ٠

ويقدم بعض النقاد مقترحهم بالنظر الى ( مستويات البنية ) ، فيرونها أربعـــة هى :

١ ــ المستوى المعجمى ٢ ــ الصوتى ٣ ــ التركيبى ٤ ــ الدلالى (١٢٨) ٠

ويمكن جمع المستويين : المعجمى والصوتى فى مبحث واحـــد هو اللغة ، ونشير الى غياب المستوى الايقاعى فى هذا المقترح ٠ فضلا عن أنه

يماثل المقترح الدلالى الذى يشمل • المستوى الصوتى والصرفى والتركيبى ( والنحوى ) والمعجمى (١٢٩) •

وقد يطلق على العناصر مصطلح آخر هو ( المظاهر ) ، فتتشكل البنية النصية اذ ذاك من ثلاثة مظاهر هى : ١ ــ المظهر الدلالى ٢ ــ المظهر التركيبى ٣ ــ المظهر اللفظى • وهى تحدد اتجاهات المحللين حسب تركيزهم على أى منها • فالمظهر الدلالى يفضى بنا الى تحليل معنوى للنص ، والمظهر التركيبى يفضى الى تحليل سردى ، والمظهر اللفظى يبرز تحليلا بلاغيا (١٣٠) • ونرى أن هذا المقترح يغفل المظهر الايقاعى للنص على أهميته الواضحة فى استكمال وحدة البنية النصية • ويوسع بعض النقاد مفهوم البنية ، لتعبر عن ( الخطاب الشعرى ) الذى يفسرونه بأنه « كل ابداع أدبى بلغ الحد المقبول ونال اعجاب أكثر من ناقد ؛ فيصنف فى الخالدات من الآثار الفكرية » (١٣١) • ولكن بنية الخطاب تقف عند حد « الخصائص المورفولوجية الخالصة » (١٣٢) وتتجزأ الى بنى ثانوية : خارجية وداخلية ، افرادية وتركيبية • وأيا ما تكن محددات البنية اصطلاحيا ، وأيا ما يكن النظر اليها من زاوية العناصر ، أو المكونات أو المستويات أو المظاهر أو الخصائص ، فهى لاتعدو ــ بعد حصرها على نحو ما تضم البنية من ملفوظات ــ الاشارة الى ما يطالعنا من هيئة نصية وبناء ينطوى على عناصر فنية ودلالية يجمعها نظم خاص • ولايفوتنا ترسم نقادنا العرب آثار الغربيين فى تعرفهم عناصر البنية الشعرية • ومن أهم المؤثرات الواضحة فى تصورهم للبنية عند التحليل ، ما يمكن حصره فى الآتى :

١ ــ تجزئة البنية الى شكل ومحتوى • وهى الطريقة التقليدية التى وجد الناقد العربى جذورها لدى نقادنا القدامى ، ونظرتهم الى الألفاظ والمعانى مستقلا بعضها عن بعض •

٢ ــ تجزئة البنية الى مكونات لسانية تتدرج من الصوت فالكلمة فالجملة فالتراكيب التى تنتج الصور ، والايقاع ، والدلالة (١٣٣) •

٣ ــ البحث عن سياق خاص بالبنية الشعرية ، يترتب عليه تمايز لغة الشعر من لغة النثر ، بوجود علاقات غيابية : علاقات معنى وترميز وحضورية : علاقات تشكيل وبناء (١٣٤) ، فى بنية الشعر ، وقيامها على ( الانزياح ) عن معيار اللغة ، وقوانينها بسبب قانون خاص بالنظم ، يتحكم فى البنية ويخرق القواعد المألوفة ويشوشها بالتضمين ، والتقديم والتأخير ، والاسناد بصفات غير متوقعة ، وغياب التحديد الواضح للأشياء ، والفصل والانقطاع ، بمقابل الوصل والربط فى اللغة العادية (١٣٥) •

٤ ـ النظر الأسلوبى الى بنيـة النص ، والاهتمام الخاص بسمتين جوهريتين هما : الطريقة التى بنى بها العمل من حيث كليتـه وعناصره الداخلية ، والنشوة الجمالية التى يبعثها فى النفوس (١٣٦) ٠

٥ ـ الجمع بين مستويات متعددة ، وعناصر بنائيـة مختلفة ، لفحصها ضمن منظور اللغة والتراكيب والصـور والموسيقى الشعرية والدلالة والموضوع والرمز والأسطورة (١٣٧) ٠

وتتبلور لاحقا تصورات متأثرة بالتأويليـة والتفكيكية ، ونظرية القراءة والتلقى ٠ وهى مناهج تعد النص « نسيجا من المسكوت عنه »(١٣٨) لايظهر على السطح وفى مستوى العبارة ٠ وهى دعوة للخروج من سياج النص وعدم الانحباس داخله ، وتأطير النص بتحديد وحدته ومتنه ٠٠ لنجد فى النص المدروس ما يساعد على استنطاقه وجعله يتفكك بنفسه ٠ فهناك فى النص قوى متنافرة تأتى لتقويضه وتجزئته (١٣٩) ٠

٦ ـ دراسة البنية فى علاقتها مع عناصر خارجة عنها : منها صيغة الانتاج العامة ، وصيغة الانتاج الأدبية ، والأيديولوجية العامة ، وأيديولوجية المؤلف ، « وتحليل المتفضلات التاريخية المعقدة للبنيات التى تنتج النص لأنه نتاج وضعية معينة ، تحتمها عناصر أو تشكيلات العلاقة الممتدة بين النص والأيديولوجيا » (١٤٠) ٠

٧ ـ تحليل بنية النص من حيث ( تعاليه النصى ) أى : « كل ما يجعله فى علاقة خفية ، أم جلية مع غيره من النصوص » (١٤١) ٠

٨ ـ وضع ( بنية النص ) فى علاقات متعددة مع سياقات خارجية كالتواصل الكلامى والسياق الادراكى ( فهم النصوص ) ، والسـياق النفسى ـ الاجتماعى لمعرفة التأثير الذى تحدثه النصـوص فى مستعملى اللغة ، والسياق الثقافى ٠ وهى مراحل تحدد وظائف النص بعد تحديد معان لعناصر أى بناه الاجمالية وأسلوبه (١٤٢) ٠

ولكل هذه المؤثرات والمنطلقات النظرية ، أصداؤها وتجلياتها فى النقد العربى المعاصر ، مما سنقف عليه فى مكانه من الدراسة ٠ فالمظاهر التقليدية والسياقية والشكلية والأيديولوجية والتأويلية ، وزوايا التناص والقراءة الجمالية ، ذات هيمنة واضحة فى نقدنا العربى المعاصر ٠

وفيما يتصل ببنية النص لم تتعد المسميات المتداولة فى نقـدنا المعاصر ما هو معروف ومتفق عليه ٠ من بينها الصور التى توظف لتعزيز بؤر النصوص وكذلك الرموز والأسـاطير ٠ أما دراسة اللغة ، فقد نالت اهتماما خاصا ٠ فلغة الشعر « مرتبة ومنظمة بطريقة مختلفة عن اللغـة العادية ٠ وهذا يتبع عند التحليل اللسانى نحوا مختلفا ٠٠ »(١٤٣) ٠

فالحديث عن ( لغة شعرية ) يعطي للنص خصوصية ، لايعبر عنها مصطلح ( لغة الشعر ) الذى ينقل اجراءات فحص اللغة العادية المستعملة فى النثر ، الى أبنية الشعر وكأنها لغة واحدة • و ( الايقاع ) ينطلق من الفرضية الموسيقية التى يهبها النظام الشعرى للجمل عبر تطويع التفعيلات واستثمار التقفية وتوازنات الجمل الشعرية وسواها من سبل انتظام بنية الشعر ايقاعيا ، مع توسيع مفهومه ليشمل ( الايقاع الداخلى ) الذى يظهر بالقراءة ، وهو أشمل من العروض وأوسع ، بحيث يضم « التوقعات والاشباعات أو خيبة الظن والمفاجآت التى يولدها سياق المقاطع » (١٤٤) •

أما ( الدلالة ) فهى المصطلح الموسع للمعانى ، بعد ردها الى بنية النص وليس الى تبعيتها للأغراض الشعرية الكبرى التى تندرج فيها النصوص عادة • ويعنى الأصل اليونانى لكلمة الدلالة : ( دل على ) فهى « صفة تدل على كلمة معنى » (١٤٥) • ونجد لها فى العربية ايحاء مشابها (١٤٦) • وقد ساعدت مفاهيم الدلالة وتشعباتها فى اضعاف عنصر ( الموضوع ) أو ( المضمون ) فى الشعر • وصار للبنية مستوى دلالى يستقرأ من تراكيب النص وعلاقات عناصره وتفاعلاتها وسمتها التكرارية •

ولعل الجديد حقا فى فحص بنية الشعر ، هو ربط البنية بتلقيها ، بعد أن كانت محددة بكيفيات انتاجها وصياغاتها ، والمستويات التى يتيحها الملفوظ ، وصلته بالمغيب والمسكوت عنه • وصار للقراءة ثقلها في ابراز هوية النص وتحققه وتجسيد بنيته • فالنص نداء ، والقراءة تلبية له (١٤٧) •

## قراءة النص

يستند تحليل النصوص الى فعل القراءة الذى يقوم به قارىء خاص (*) • وهذه الحقيقة لاتختلف حولها الآراء ، لأنها من بديهيات تلقى النصوص • فالقراءة أى : الخطوة الأولى فى العملية النقدية هى التى « تحيل النص الى معنى ، وتجعله قولا معلنا » (١٤٨) • وبذا لاتتحدد مهمة القارىء فى ( تلقى ) النص آليا والاحتفاظ به فى ذخيرته ، وانما تتعدى ذلك الى ( التقائه ) عبر فاعلية القراءة الخلاقة •

لقد تدرج الاهتمام بالقراءة ، من مركزية مؤلف النص وعصره وواقعه فى المناهج الخارجية وتصور القارىء مستهلكا للنص ، الى نقل المركزية للنص وحده لينفعل به القارىء ويظل فى حدوده ، كما رأت مدارس النقد الجديد وما تلاها (١٤٩) ، وبذا لم تتغير مهمة القارىء الاستهلاكية • أما الانتقالة الجذرية فكانت عبر أطروحات المدارس النقدية

التى نشأت بعد البنيوية ، ودعت الى أن تكون القـــراءة فعلا ، فاعله القـــارىء ٠

ولكن ؟ أية قراءة ؟ وأى قارىء ؟

ان القراءة ليست مسحا بصريا للنص (١٥٠) ، ولاتفسيرا معجميا لألفاظه واستنباطا لمعانيه المباشرة ٠ فهى فعل خلاق ، كالكتابة نفسها ، ونشاط ابداعى يعيد صياغة النص عند تلقيه ، ويصب على النص وعى القارىء وشعوره ، وذخيرته المتكونة بقراءاته ، وخبراته وتذوقه ، وقدرته على استنباط المعانى المغيبة خلف نظام النص الظاهرى ٠

وليس التنبه على أثر القراءة جديدا تماما ، وان اتخذ فى المنهجيات المعاصرة شـــكلا منظما ٠ فقد أشـــار النقاد العرب القدامى الى ذلك ، فتحدثوا فى مراعاة مقتضى الحال ، ومقامات التلقى المطابقة لمقالات القول ، وبرز فى نظريات بعضهم أثر القارىء فى استخراج المعانى العميقة ودلالات النصوص ، لدى الجرجانى خاصة (١٥١) ٠ بالرغم من أن آراءهم فى التقبل ٠ « جاءت مبثوثة فى أعطـــاف حديثهم عما أســـماه الفلاسفة بالشعرية » (١٥٢) ٠

وفى النقد المعاصر ، اتضح الاهتمام بالمتلقى كرد فعـل على هيمنة المؤلف والنص ، فكان رد الفعل هذا يعيد « الاعتبـــار الى القارىء بما هو العنصر الوحيد الجدير بالبحث » (١٥٣) ٠ وقد تنبه على ذلك نقاد ، منهم أليوت الذى رأى أن « وجود القصيدة هو دائما فى منطقة ما بين الشاعر والقارىء ( ٠٠٠ ) ولاتقتصر على مجرد ما يريد الشاعر أن يعبر عنه »(١٥٤)٠ ويشبه سارتر العمل الأدبى بخذروف دوار فى حركة مستمرة بين المؤلف والقارىء (١٥٥) ٠ وبهذا تصبح معاينة النص وحده من دون أثره فى قارئه وأثر قارئه فى اعادة تشكيله ، ناقصة وغير مجدية ٠ لكننا ، يجب أن نفرق بين قارئين حسب موقعهما من تقبل النصوص :

ـ قارىء حقيقى : مجسد ومسمى ، يتسلم النص بمعايير أفرزتها الأعمال المشابهة ، وتكون وعيه على أساسها ، مكتفيا بما وقر عنده من حدود ورسوم ومفاهيم للنص الشعرى ٠

ـ قارىء خاص : يكر على النص بتأمل وتمحيص ، ليخلق وعيـــه ويطور ذائقته بتفاعله الايجابى مع ما يقرأ ٠ والى هذا الصنف من القراء ينتسب الناقد والمحلل النصى ٠

ويمكن للقارىء الحقيقى أن يغـدو قارئا خاصـــا ، بتحويل التقبل السلبى الى ملاحظات جمالية ، تلامس جوهر النص وتعدل بعضـــا مـــن مفاهيم عصره وتضيف اليها ٠ فهو ليس ذاته الشخصية بل مجموع ثقافته

وتاريخ النصوص ووجودها في المجتمع ومكانها في الأدب • فلهذا القارىء أثر مهم في اعادة تكوين الاسلوب من خــلال التواصــل الأدبي وطبقا لتجربة القارىء الشخصية وقدرته على التوقع (١٥٦) •

لقد ألحت مناهج القراءة الحديثة على أن تجعل للعمل الأدبي قطبين :

الأول فني : يكمن في النص الذي يخلقه المؤلف •

والثاني جمالي : يمثل الادراك الذي يحققه قارىء النص (١٥٧) •

فالقطب الأول يمثل ( فنيــة ) النص وسـبل قوله ، أما الثاني فيخـرج هذا الفن الى الحياة بادراكه وتحليله وتفسيره •

ان القراءة بكونها طرائق تنتهج لتقبل النصوص « ستضيف قدرا من التحديد الى المواضـــيع التي يعرضـــــها النص في خطوط عامة حسب » (١٥٨) • ولا ينجز هذه المهمة الا قارىء خاص ذو ذخيرة تقابل ذخيرة النص « أي جميع السياقات التي يمتصـــها النص ويختزنهـــا ويجمعها » (١٥٩) • وذخيرة القارىء ليست ذاتية يخلقها التأثر مثلمـــا يتصور المحللون الانطباعيون والذوقيون ؛ بل لها طبيعة موضوعية تتمثل الخبرات النوعية والنصية وتضع لها تاريخا جماليا خاصا ، تقيس عليه وتحتكم •

من هنا ، كان ( القـــارىء النموذجي ) هو « المعيــار البديل للقراءة الفردية التي يقوم بها باحث انطباعي من أجل حصر المؤشرات الأسلوبية في النص » (١٦٠) •

ان القراءة • اذ تدمج وعينا بســـياق النص ، تقود الى تفاعل بين « فعل الوعي وبنيته على أســـاس مبدأ القصدية » (١٦١) وبذلك تغتني تجربتنا مع كل قراءة ، وتغتني النصوص المقروءة بما يجلبه اليها القراء من الافتراضات والتوقعات وقوى الادراك •

وقد أدرك نقادنا المعاصرون ، ما للقراءة من أهمية في اســـتيعاب النصوص وتحليلها ؛ فوضعوا لها شروطا وأعرافا واجراءات ، يمثل قسم منها استجابة لنداء المنهجيات الغربية الحديثة • ويطور قسم آخر تلك المقولات ، ويكيفيها انطلاقا من النص الشعري العربي • فيرون ابتداء أن هدف قراءة النص الشعري ليس معرفة المعنى ، أو المضمون على نحو مباشر ، وانما مراجعة النص ، من خلال فحص « طريقته في استخدام اللغة وفي التشكيل ، وطريقته في المعرفة وفي التغيير ، وقيمته المعرفيــة ، وبعده الجمالي ، وكيفية استقصائه لامكانات اللغة وللتشكيل » (١٦٢) • وبهذا تقوم القراءة بنشاط لغوي وتركيبي ومعرفي وجمالي •

ويرون اننا لانقرأ القصيدة « لنبقى عند المستوى الأدنى للأدب ، ولكن لنتجاوز قشرة السطح من العمل الأدبي ، الى لب الثمرة حيث يختبىء المعنى الأكثر عمقا ، والأوفر جمالا » (١٦٣) • وعلى هذا الغور « من السطح الى العمق ، ومن الظاهر الى الباطن » (١٦٤) يؤكد النقاد العرب المعاصرون ، متأثرين باعتقاد المناهج الحديثة ، وجود باطن للنص ، أو مسكوت عنه لايقوله سطحه (١٦٥) • لذا يقترحون عند قراءة النص ، طريقا الى تحليله ، عددا من الاجراءات بعضها مدرسي لايتعدى : تدوين المعاني المعجمية ، وتحليل اعراب الجملة ، ودراسة الأساليب ، وتقديم تلخيص نثري للنصوص (١٦٦) •

ونطالع مقترحا دراسيا آخر ، يتسم بخطوات عملية ، يحيل الى تشبيه النص المقروء بالشجرة كثيفة الاغصان • فعلينا في المرحلة الاولى تسليط العدسة النقدية على النص كله لنكتشف ، أو تنكشف لنا لعبة اللغة من النص ، ثم نقوم بالتقليم « أي حذف الجزئيات والمعلومات التي لاتؤثر في المعنى العام • وأخيرا يأتي التحديد الذي يعين الوحدات المفصلية لغرض التحليل » (١٦٧) •

ولا تخرج مقترحات ناقد آخر عن رؤية الظاهر والباطن • فيرى أن على المحلل أن يعاين البنى الثلاث في النص ، وهي البنية الغائرة ، والبنية الظاهرة ، وصولا الى البنية المتجلية التي تنتج الدوال وتنظمها « فتخضع الشعرية للضرورات الخاصة بالمواد اللغوية التي تعبر عن نفسها عبرها » (١٦٨) • ونرى في هذا المقترح ـ الذي ينسبه الكاتب الى جوزيف كورتيس ـ أن البنية النصية قد تجزأت الى ثلاث • ونقل المقترح اجراءات تحليل الجملة النحوية لدى تشومسكي وبنيتها العميقة والسطحية ، الى تحليل النص الشعري بالرغم مما للغة الشعرية من خصوصية الاستخدام تبعا لمهيمنات النظم الشعري •

واذا ما عدنا الى المقترحات المنهجية المنظمة ، سنجد مقترحات خاصة بكل منهج ، تترجم الرؤى والتصورات النظرية حول القارىء والنص • فريفاتير يقترح لقراءة النص « اكتشاف الكلمة أو الجملة التي منها ولدت ، والتي كل عنصر فيها انما هو متنوع • فالقصيدة توسع تلك النواة ـ المادة الى نص يتوسطه نسق » (١٦٩) • ولتحقيق ذلك يقترح القيام بقراءة أولى ( استكشافية ) لفهم المعنى ، تليها قراءة ثانية ( استرجاعية ) تتولى التفسير أو التأويل (١٧٠) •

ويصنف تودوروف القراءات النقدية في ثلاثة أنواع (١٧١) :

١ ـ الاسقاطية : المتجهة الى المؤلف أو المجتمع ، أو شيء آخر يهم الناقد •

٢ ـ التعليقية : المكتفية بالتفسير أو اعادة الصياغة ، والمتموضعة داخل النص .

٣ ـ الشعرية : وهى التى تبحث فى المبادىء العامة المتجلية فى الأعمال الخاصة .

ويبدو أن مفهوم القراءة يطابق النوع الثالث ، لأنها تبحث عن نظام نصى داخل عمل مستقل .

ولاشك فى أن تودوروف ، وهو قارىء جيد لباختين وقام بتقديمه الى النقد الفرنسى بترجمة كتبه والكتابة عنه ، قدالتقط قراءاته الثلاث من تقسيمات باختين لأوضاع التأويل الثلاثة بحسب مسافة المؤول أن الناقد ، عن النص ، وهى :

١ ـ تأويل اسقاطى : يسقط الناقد نفسه على العمل الذى يقرأه .

٢ ـ نقد التماهى : وفيه لاتظل للناقد هوية خاصة . حيث نشهد التحاما منتشيا بالنص .

٣ ـ الحوارى : حيث ليس هنا اندماج ولاتماه ، بل تأخذ المعرفة شكل حوار متبادل (١٧٢) .

وبكلمة موجزة يمكن القول : ان اجراءات القراءة وطرائقها تعكس الخلافات النظرية بين المناهج . فالتقسيمات الآنفة تنطلق من الذات الى الموضوع ، مقننة الصلة بين المحلل والنص ، حسب فهمها لوجوده داخله ، ووجود مؤلفه أو موضوعه .

ويقترح جوهانا ناتالى خمس خطوات أو عمليات يقوم بها الناقد لدى التحليل هى (١٧٣) :

١ ـ الوصف : أو محاولة تفكيك النص الى بعض المظاهر الدالة أو العناصر .

٢ ـ التنظيم : وضع نظام لملامح مميزة من النص المدروس .

٣ ـ التأويل : البحث عن معنى النص المدروس فيما يتعلق باستقباله .

٤ ـ التقويم الجمالى : ابراز قيم النص ومواطن تفرده .

٥ ـ اختبار الصحة لاعطاء فكرة عن القيمة المعرفية المتولدة عن البنيان التحليلى .

ويتضح فى الخطوات الثلاث الأخيرة المنحى الموضوعى ( فيما يتصل بالموضوع الشعرى ) والنزوع الى التقويم واستخراج المعنى والقيمة المعرفية ، ايمانا بأن للنص مظهرا دلاليا الى جانب شكله .

ويشتد تأكيد البنية الدلالية لدى لوســـيان كولدمان الذى يقترح ثلاثة اجراءات هى (١٧٤) :

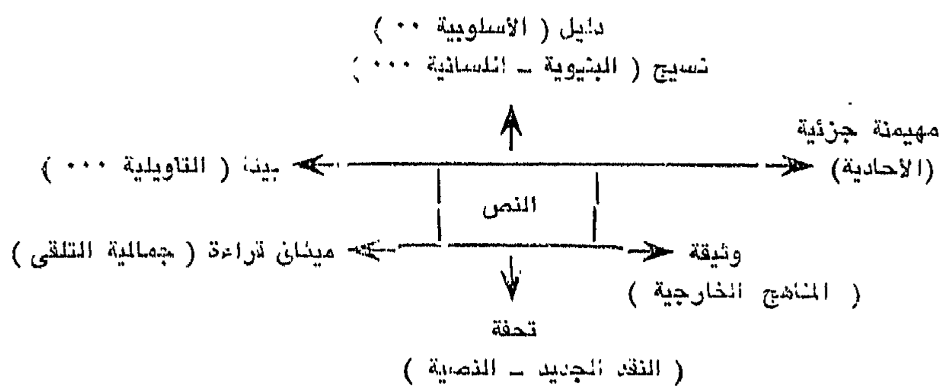
١ ـ القاء الضوء على الأنموذج الدلالى الكلى للنص المدروس •

٢ ـ الدراسة السوسيولوجية لتكوين النص •

٣ ـ امتداد هذه البنية الدلالية فى مجموع البنية الشكلية (١٧٥) •

واذ نكتفى بهذه المقترحات التى نسوقها لبيان تأثيرها فى منهجيات نقادنا ، فانما نؤجل الحكم على فاعليتها وجدواها الى حين معاينة الأمثلة التى قدمتها فى التحليل (١٧٦) •

لكننا نستخلص الآن تدرجـا لمسناه فى النظـر الى النص ، يمـكن تصوره فيما يأتى :




ويقع النظر الى النص بكونه وثيقة ، فى منطقة الخارج • وتتموضع النظـرة اليه نسيجا أو دليـل أسلوب البنية وعملهـا ، أو تحفـة ذات قدسية ، داخل النص وحدوده • أما النظر اليه ميثاق قراءة ، وحوارا مع القارىء ؛ فيقع على تخومه • حيث المســافة الكافية عند تسمح برؤيته والدخول معه فى تفاعل منتج ، تؤمنه عملية قراءته •

ان عمليات الشرح والتفسير والتأويل تختلط أحيـــانا بالتحليل لأسباب تاريخية ، تتعلق بتطور الوعى بالنقد ، والنظر الى وظيفته وصلته بالنص ، ولعوامل أخرى منها الحاضنة الفكرية التى يصدر عنها النقد ، والمؤثرات الدينية والاجتماعية ، ولأسباب نقدية خالصة تتصل بفهم الشعر والنظر الى وظيفته ومقوماته وخصائصــه • وقد انطلق التفســير من الاعتقاد بأهمية ظروف قول الشعر ومناسبته والأخبـار المحيطة بالنص وصاحبه ، مماثلة لما كان يفعله مفسرو الآيات القرآنية الكريمة ، فى بيان أسباب النزول وتوضيح معنى الآية وقصتها •

ويرتبط الجذر الديني لعملية التفسير ارتباطا تحديديا بشرح النصوص الدينية ، ثم توسع ليشمل المدلول النصى فى النقد الأدبى ، الذى لم يقصر التأويل على فاعلية أو « عملية الفهم لشىء معطى محدد سلفا له وجود خارجى محايد عن المتلقى » (١٧٧) بل أدمجها فى عملية التلقى أو قراءة النص ، مع افتراض أن لهذا النص « باطنا يطويه ، أو يخفيه ظاهره » (١٧٨) • ولكن التفسير ظل مرادفا للشرح ونثر الأفكار وتلخيصها ، مما جعل المنهجيين المعاصرين يدرجونه فى الفاعليات النقدية الخارجية ، المنطلقة من الايمان بأن النص غامض ، يجعله التفسير مفهوما ، ويعيده الى مألوف القارىء وسياقه الثقافى ، أو الاجتماعى •

ويتلخص الاعتراض على تفسير الشعر فى هدفه ووسيلته • فمن حيث هدفه الذى هو تقريب المعانى وتبسيطها • يتهم بالسطحية واطفاء جوهر الشعر الذى تفرزه بنية النص ، ونظامها المعقد الخاص • فالشعر يرفض وساطة المفسر • ومن حيث وسيلته يتهم التفسير بأنه يغفل سياق النص العام ، وينشغل بجزئيات النص • فالمفسرون يبدأون بالكلمات مهملين اطارها محتكمين الى مراجع مألوفة (١٧٩) لاتلزم الشعر لكونه خلقا • ومنها المعجمات والوقائع اليومية والأحداث وغيرها •

أما الشرح فانه يتجذر حول النص المشروح ويعلق عليه • فلا يكاد يضيف اليه شيئا ، سوى ممارسة بعض الفاعليات على سطح النص ، كالاعراب وتوضيح المعانى ونثر الأبيات ، وقد رفض الشرح فى النقد الغربى لغياب العمق فيه ، ولبساطته المزيفة التى « تعطيها له الوحدة الظاهرة لمعنى العمل •• » (١٨٠) •

ولكن ( المعنى ) ظل محل جدل آخر بين المنهجيين ، اذ يرى بعضهم أن المعنى الأدبى افتراضى ، وأن « الاتجاه النهائى للمعنى فى البنى اللفظية الأدبية كلها هو اتجاه الى الداخل • وتعتبر معايير المعنى المتجه الى الخارج فى الأدب معايير ثانوية » (١٨١) •

ويعلل مصطفى ناصف ضيق القارىء المعاصر ، بتحليل بعض القدماء للشعر ، بوجود فكرة الماهية ملتبسة بالأشياء •• « فالشعر لم يكن منظورا اليه على أنه عبقرية مبتكرة ، وانما تراث جماعى ( ديوان العرب ) ، أو ملك الناس » (١٨٢) • أى ليس ابداعا فرديا أو ذاتيا خالصا •

وفى التأويل يطالعنا التعريف القديم بأنه « صرف الآية عن معناها الظاهر الى معنى يحتمله » (١٨٣) • ويمثل الشريف الجرجانى دعما لتعريفه بقوله تعالى « يخرج الحى من الميت » فيقول : « ان أراد به اخراج الطير من البيضة كان تفسيرا ، وان أراد به اخراج المؤمن من الكافر ، أو العالم من الجاهل كان تأويلا » (١٨٤) •

ان ممارسة التأويل تنطوى على جهد لا يتوفر لكل متلق ، لأنه يفارق سياق النص ، ويذهب الى باطن لايرى الا بالتدقيق والتامل والتوسع . وما دامت فاعلية التأويل ـ كالقراءة ـ ذات بعـــد فردى ، فهى تحتمل تعددية واختلافا لايرضى بهما بعض النصيين ، عادين ذلك اقحاما على النص مما ليس فيه . ويقدم التأويل فى رأيهم ، « قراءة خاطئة أو سيئة »(١٨٥)، تنطق النص وتقوله بما ليس فيه . وبعض الأشـــكال النصية « تفرض قيودا على عملية تأويلهـا . فالتقارب بين كيان النص وكيان العالم يجبر القارىء على أخذ الكيانين بالاعتبار » (١٨٦) . ويعضد هذه الاعتراضات على التأويل لكونه قراءة للنص ، القول بأن العالم النصى مغلق ، وأنه لاشىء خارجه .

ان العملية التأويلية دائرة مغلقة . فلكى نفهم العناصر الجزئية فى النص ، لابد أن نفهم اولا كليتــه . « وهذا الفهم للنص فى كـليته لابد أن ينبع من فهم العناصر الجزئية المكونة له » (١٨٧) . وهو ما يعرف بالدائرة التأويلية أى ارتباط الفهم الكلى بالجزئى دورانا وتلازما .

ولكننا نستطيع كبح جماح التأويل ، بالانطلاق من المتن اللســــانى للنص ، واعتماد انساقه ضمن البنية المتحققة لانجاز تأويلاتنا التى تعتمد فى نهاية المطاف على وعى المؤول وثقافته وموضوعيتــه . فقوة التأويل « تأتى من استعداد الباحث للتخلى عن مقصده ، ولو بصفة جزئية أثناء عملية التحليل ، ليقبل أن يملى عليه النص مقاصد جديدة » (١٨٨) .

ان التأويل والتفسير يمكن أن يتخذا النص بينة لهما وليس نتيجة . وهذا يجمل للتاويل وصفا أدبيا ، لايعود من أهدافه « تفسير النص على نحو يؤدى الى الكشف عن حقيقة واحدة مختفية فى داخله » (١٨٩) وهى حقيقة نسبية يخلقها قارىء التأويل نفسه .

ومادام نشـــاط القراءة ـ لكونه وسيلة التحليل النصى ـ فرديا فى أدائه وتحققه ، يضع النقاد للمحلل صفات وشروطا يمـــكن معاينتها ملخصة فى الاسطر التالية :

فالى جانب ما ذكرناه من وجوب التســـلح بالرؤية النظرية قبـــل التحليل ، نجد من صفات المحلل ومؤهلاته ، امتلاكه بعض القدرات ، منها قدرته على استعادة الحالة التى كان عليها النص ، والقدرة على التمييز بين التجارب الأدبيـــة ، والقـــدرة على التقويم الجمالى بالحس الفنى اللازم (١٩٠) « والتركيز على الخصائص المميزة للعمل الأدبى باغة نقدية أدبية » (١٩١) ، ومعـــرفة الموروث النوعى للنص ، أو جامعـــة وعدد من أمثلته ، والمهارة فى « فرز عناصر النص الغائبة بسبب الطبيعة الاحتمالية

التى تعتمد الحذف البلاغى فى نظم الشعر » (١٩٢) ، الى جانب ما يلزم الذات المحللة « من صبر ودقة فى قراءة النص » (١٩٣) ، وعلم ودراية تبلغ حد وصف شخص المحلل بأنه لابد له « من شيء من المؤرخ ، وشيء من الفيلسوف بل من الشخص العادى » (١٩٤) ويلزم التصدى لتحليل النص وجود « عدة الناقد الأساسية » (١٩٥) وفى مقدمتها الموهبة والثقافة والقدرة على فهم رؤية الشاعر فى نصه ٠

ويطول بنا الحديث اذا نحن تفحصنا مؤهلات القارىء ، على وفق ماتريد نظريات استجابة القارىء ، التى تعلى شأن الذات القارئة ، الى الحد الذى تتساوى فيه كفايته مع كفاية النص ان لم تفقها ٠

ولكى نحيط بمصادر التصورات النظرية للتحليل النصى ، لابد لنا من تلمس أصداء المقترحات التى قدمتها المنهجيات الحديثة فى جهود نقادنا المعاصرين ٠

وسوف نتلمس هذا الاثر ، أولا ، فى وصف لحظة التماس مع النص المحلل ، التى تتم عند بعضهم تبعا للجمل التى يحتويها النص « انطلاقا من عبارات او فقرات للحصول على البنية الاجمالية » (١٩٦) ٠ وهذا يحيلنا الى المولد أو البؤرة ، والنواة لدى ريفاتير التى تصبح ( الركيزة ) لدى الربيعى (١٩٧) ٠

ونجد أثر لانسون ومقترحاته التى استعارها من المنهج التاريخى ، فى الخطوات التحليلية المبكرة لدى طه حسين ، وتشديده على تحقيق وثيقة النص ٠ ودعوة بعض النقاد المعاصرين الى مثل ذلك التحقيق ، والمعرفة بالوقائع (١٩٨) ٠

وتلخص يمنى العيد خطواتها التحليلية فتصف عملها بأنه مكون من مرحلتين :

( استكشاف ) النص ، باظهار الخفى منه ، و ( امتلاك ) النص بوعى يفوق الفهم مع القدرة على احتواء النص والسيطرة عليه (١٩٩) ، وهى قريبة من خطوات ريفاتير والتوسير وقراءاتهم الكشفية ( أو الاستكشافية ) والارتجاعية (٢٠٠) ٠ أما محمد مفتاح فيصف منهجه بأنه «تلفيقى »(٢٠١)٠ بالمعنى المعرفى المنفتح على كل مايمكن الافادة منه ، فنجد لديه خطوات اجرائية ذات مراجع مختلفة متعددة منها : السيميائية ، والبنيوية ، والأسلوبية . والتأويلية ، والتلقى ، مع تغير وضع المحلل بازائها بين عمل وآخر ٠

ويفيد بعض المحللين الفنيين الباحثين عن جماليات نصية أسلوبية (٢٠٢) من طرائق تحليل مدرسة النقد الجديد ونظرتها الصنمية

الى النص • وربما جعـل بعض النقاد من وسيلة التناص ، أو الأسطورة أو الرمز سبيلا لقراءاتهم مما ستعرفه مفصلا فى الفصل الثالث • متابعين المنهجيات الغربية التى تتبدل قناعاتها حـول مركز الهيمنة فى النص المحلل (٢٠٣) •

ويجدر بنا ، للاحاطة بمصادر التصورات النظرية للتحليـل لدى نقادنا المعاصرين ، أن نشير الى افادتهم فى تحليلاتهم من مجمل التراث النقدى والبلاغى العربى ، ومن شذرات لسانية فيه ، ولاسيما فى المصطلح الأسلوبى واجراءات التحليل ، والدراسات التى تتناول مستويى الدلالة ، والايقاع على نحو خاص •

## الهوامـــــش

(١) انظر : وليم فان أوكونور ، **النقد الادبى** ، ص ٢٥٨ ٠

(٢) سامى سويدان ، فى النص الشعرى العربى ، بيروت ١٩٨٩ ، ص ١١ ٠

(٣) انظر : الأمدى ، **الموازنة** ، ص ١٠ ، وانظر : ابن قتيبة ، **الشعر والشعراء** ، حيث يفرق بين المطبوع من الشعراء والمتكلف على وفق وضوح المعانى من دون عناء ، فالمطبوع « من أراك فى صدر بيته عجزه ، وفى فاتحته قافيته » ص ٢٦ ، وما نقله عبد القاهر الجرجانى فى ( **اسرار البلاغة** ) عن النقاد : « ألا تراهم قالوا : ان خير الكلام ما كان معناه الى قلبك أسبق من لفظه الى سمعك » ٠ ص ١٢٧ ٠ ورده على هذه الفكرة مدعما بالتحليل فى الصفحات التالية لها ٠

(٤) أحمد الشايب ، أبحاث ومقالات ، ص ٣٥٩ ، وتتكرر الفكرة نفسها فى كتابه أصول النقد الأدبى ، ط ٧ ، القاهرة ١٩٦٤ ، ص ١٦٧ ٠

(٥) انظر : أحمد كمال زكى ، **النقد الادبى الحديث ـ اصوله واتجاهاته** ، القاهرة ، ١٩٧٢ ، ص ٨ ٠

(٦) محمد محمد عنانى ، **فى النقد التحليلى** ، القاهرة د٠ت٠ ، ص ١١٠ ٠

(٧) صلاح فضل ، **انتاج الدلالة الأدبية** ، القاهرة د٠ت ، ص ٣٣ ٠

(٨) انظر : عدنان خالد عبد الله ، **النقد التطبيقى التحليلى** ، بغداد ١٩٨٦ ، ص ٤٧ ٠

(٩) روبرت شولز ، **البنيوية فى الأدب** ، ترجمة حنا عبود ، دمشق ١٩٨٤ ، ص ١٦٢ ٠
وتاكيده غياب صيغ ثابتة ، أو طريقة واحدة للتحليل ٠
ويتحدث لوسيان غولدمان ، وهو ممن يتزعمون البنيوية التكوينية فى فرنسا ، عن صعوبات معينة لتحليل النصوص الشعرية ٠ انظر : لوسيان غولدمان : **البنية الجزئية والبنية الكلية ـ تحليل لمدائح ٣ لسان جون برس** ، ترجمة أحمد حميد ، مجلة أسفار ، العدد ١٦ ، بغداد ، أيلول ١٩٩٣ ، ص ٩٦ ٠

(١٠) أمبرتوايكو ، **تحليل اللغة الشعرية** ، ضمن كتاب فى أصول الخطاب النقدى الجديد ، ترجمة أحمد المدينى ، بغداد ١٩٨٧ ، ص ٨٢ ٠

(١١) فاضل تامر ، **الصوت الآخر** ، بغداد ١٩٩٢ ، ص ٢٢٤ ٠

(١٢) انظر : رولان بارت ، **من أين نبدأ** ، ترجمة محمد البكرى ، مجلة الأقلام ، العدد ٥ ، بغداد ، آيار ١٩٨٧ ، ص ٦٦ ٠

(١٣) انظر : شولز ، **السيمياء والتأويل** ، ص ٩٦ ٠

(١٤) انظر : يورى لوتمان ، **التحليل النصى للشعر** ، ترجمة محمد فتوح أحمد ، مجلة فصول ، م ٧ ، العدد ٣ ـ ٤ ، القاهرة ، أبريل ١٩٨٧ ، ص ٢٦١ ٠

(١٥) عبد الفتاح كيليطو ، **ماوى التراث الظليل** ، حوار أجراه محمد الدغمومى ، مجلة آفاق ، العدد ٢ ، الرباط ، صيف ١٩٨٩ ، ص ١١٢ ٠

(١٦) ديفيد ديتش . **مناهج النقد الادبي بين النظرية والتطبيق** ، ترجمة محمد يوسف نجم ، بيروت ، ١٩٦٧ ، ص ٣٦٨ ٠

(١٧) سعيد جاسم الزبيدي . **تحليل القصيدة في النقد العراقي المعاصر** ، ندوة اتجاهات النقد الادبي الحديث في العراق ، جامعة الموصل ١٩٨٩ ، ص ٣٩ ٠

(١٨) هاملتون . ص ٨٤ ٠

(١٩) انظر ٠ وهبة . ص ١٥٦ ، وانظر : ابرامز **المدارس النقدية الحديثة ــ في معجم المصطلحات الادبية** ، ترجمة عبد الله معتصم الدباغ ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد ٣ ، بغداد ١٩٨٧ ، ص ٤٩ ٠

(٢٠) انظر : لانسون ، **المنهج في تاريخ الاداب** ، ترجمة محمد مندور ، ضمن كتابه النقد المنهجي عند العرب ، ط ٢ ، القاهرة ، د٠ت ، ص ٤٠٥ ــ ٤٠٩ ٠

(٢١) انظر : ديتش ، ص ٤٤٩ ٠ وحديثه عن الثورة على ( المجمل ) الذي كان يعلم به الأدب في المدارس والكليات ، مشتملا على خصائص العصر ، وشذرات من أخبار الأدباء وحياتهم ٠

(٢٢) يشير رولان بارت في ندوة تربوية ( حول تدريس الأدب في فرنسا ) عام ١٩٦٩ الى أن النص يعامل في المدارس الثانوية الفرنسية ، موضوعا للشرح والتفسير المرتبطين دوما بتاريخ الأدب ٠ ينظر : بارت ، درس السيميولوجيا ، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي ، ط ٢ ، الدار البيضاء ١٩٨٦ ، ص ٧٨ ٠ ومن الطريف أن تعقد ندوة جامعيةفي المغرب عام ٧٩ حول الموضوع نفسه في المدرسة المغربية ، لنجد الشكوى نفسها ٠ انظر : جامعة محمد الخامس ، أعمال ندوة الخطاب الأدبي المغربية ، الرباط ١٩٧٩ ٠

(٢٣) سويدان . هامش ص ٢٩١ . ويذكر كتبا تدرس في المدارس الثانوية والجامعات ٠

(٢٤) أبو عقيل العربي . **المضمون الايديولوجي للخطاب الادبي** ، ندوة الخطاب الأدبي ، ص ١٠٤ ٠

(٢٥) توفيق الفيل ومصطفى النحاس ، **نصوص ادبية** ، الكويت ، ١٩٨٣ ، ص ٩ ٠

(٢٦) دليلة مرسلي وجماعة . **مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص** ، بيروت ١٩٨٥ ، ص ٦ ٠

(٢٧) انظر : سعد الدين مطر وعبد الرحمن الوزة ، التحليل في الأدب العربي ، بيروت ، ١٩٦٢ ، ص ٣٢٧ ٠

(٢٨) عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق ، مدخل الى تحليل النص الأدبي ، عمان ١٩٩٣ ، ص ٢٢ ٠ وهو يؤكد أن قراءة النص ليست تحليلا ، الا اذا تجاوزتها الى فهم النص ونقده ولكن ذوقيا ، ص ٢١ ٠

(٢٩) انظر : الفيل ، ص ١٠٩ ٠

(٣٠) فؤاد افرام البستاني : الروائع ، منتخبات شعرية ٠ ينظر منها مثالا : الأعشى الاكبر ، بيروت ١٩٣٢ ٠ الكعب بن زهير ــ بانت سعاد ومقطعات شتى ــ درس ومنتخبات ، ١٩٣٣ ٠

(٣١) انظر : عبد القادر حسن أمين وجماعة ، اللغة العربية العامة لاقسام غير الاختصاص ، بغداد د٠ت ، ص ١٨٣ ٠

(٣٢) انظر : بارت ، درس السيميولوجيا ، ص ٧٨ · وينظر : حسين الواد ، في **منهاج الدراسات الادبية** ، الدار البيضاء ١٩٨٤ ، ص ٥ و ص ١٩ ·

(٣٣) انظر : محمد برادة ، ( دراسة الخطاب الأدبى ) ، **ندوة الخطاب الأدبى** ، ص ٢٧ ·

(٣٤) يضيف عبد السلام المسدى صفة أخرى للتحليل التعليمى هى غيـاب التأسيس النظرى . انظر : قضية البنيوية ، تونس ١٩٩١ ، ص ٨٩ ·

(٣٥) انظر : رينيه ويليك وأوستن وارين ، نظـرية الأدب ، ترجمـة محيى الدين صبحى ، دمشق ١٩٧٢ ، ص ٣٠ ·

(٣٦) انظر : عبد الرحمن بودرع ، ( نظرية النص من خلال الأصول اللسـانية ) ، **مجلة الموقف** ، ع ٥ ـ ٦ ، الرباط ١٩٨٨ ، ص ١٣٤ · وينظر : موريس أبو ناصر : **الألسنية والنقـد الادبى** . بيروت ١٩٧٩ ، ص ٧ لتحـديد بداية الاهتمـام بالتحـليل النصى السنيا ، وامتداده فى انكلترا وفرنسـا ·

(٣٧) بوريس ايخنباوم ، **نظرية المنهج الشكلى** ، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلى ـ نصوص الشكلانيين الروس ، ترجمة ابراهيم الخطيب ، بيروت ـ الدار البيضاء ١٩٨٢ ، ص ٣٥ ·

(٣٨) جان ايف تاديه ، النقد الأدبى فى القرن العشرين ، ترجمة منذر عياشى ، حلب ١٩٩٣ ، ص ٤٣ ·

(٣٩) انظر : المسدى ، **قضية البنيوية** ، ص ٧١ ·

(٤٠) انظر : فان ديجك النص : بنائه ووظائفه ، ترجمة جودة أبى صالح ، مجـلة **العرب والفكر العالمى** ، العدد ٥ ، بيروت ١٩٨٩ ، ص ٦٤ · وحول الدعوة لقيـام علم خاص بالنص · انظر : جوليا كريستيفا ، **علم النص** ، ترجمـة فريد الزاهى ، الدار البيضاء ١٩٩١ · وانظر : تيرى ايجلتون ، **النقد والايديولوجية** ، ترجمة فخرى صالح ، بيروت ١٩٩٢ ، الفصل المعنون ( نحو علم للنص ) ، ص ٨٣ · وينظر : حاتم الصكر ، **ما لا تؤديه الصفة** ، بيروت ١٩٩٣ ، ص ١٩ ·

(٤١) وهبة ، ص ١٥٦ ، وعدنان خالد : ص ٥٤ · وديتش ، ص ٤٩٠ · وانظر : أيضـا حول ( المنهج التحليلى ) ، خلدون الشـمعة ، **الشمس والعنقاء** ، دمشق ١٩٧٤ ، ص ١٤ · وسمير سرحان ، **النقد الموضوعى** ، ص ٩ ·

(٤٢) انظر : ديتش ، ص ٤٨٥ · وينظر : منير البعلبكى ، ص ٣٢٨ ·

(٤٣) انظر : لوتمان ، ص ٢٦٣ ·

(٤٤) فضل ، ص ٣٠٦ ·

(٤٥) محيى الدين صبحى ، **دراسات تحليلية فى الشعر العربى المعاصر** ، دمشق ١٩٧٣ ، ص ٩ ·

(٤٦) عبد الملك مرتاض ، تعـددين النص ، مجلة **كتـابات معـاصرة** ، العدد ١ بيروت تشرين الثانى ١٩٨٨ ، ص ٣١ ·

(٤٧) ديتش ، ص ٤٧٠ ·

(٤٨) انظر : نفسه ، ص ٤٩٠ ·

(٤٩) محمود الربيعى ، **قراءة الشعر** ، القاهرة ١٩٨٥ ، ص ١٢٢ و ص ٩٦ ،

وانظر : سعيد الزبيدى ، ص ٣٩ حيث يشترط فى النص المختار للتحليل شرطى العمق والأصالة • وانظر : يمنى العيد ، **فى معرفة النص** ، ط ٣ ، بيروت ١٩٨٥ ، ص ١٣٨ حيث تعد اختيار المحلل للنص دعوة تعبر عن غنى النص وقدرته فى أن يفسح مجالا لنشاط الناقد الفكرى •

(٤٩م١) تودوروف ، **الشعرية** ، ترجمة شكرى المبخوت ، ورجاء بن سلامة ، الدار البيضاء ١٩٨٧ ، ص ٥٨ •

ويرى رينيه ويليك أن « مجرد اختيارنا لبعض النصوص من بين ملايين النصوص الاخرى للدراسة هو حكم نقدى » **مفاهيم نقدية** ـ ترجمة محمد عصفور ، الكويت ١٩٨٧ ، ص ٤٤٠ •

(٤٩م٢) انظر : الصكر ، **كتابة الذات** ، عمان ١٩٩٤ ، ص ١٤٧ • وانظر : شولز ، **السيمياء والتاويل** ، ص ٦٨ ، حيث يرى أن بعض النصوص تنفتح للتحليل بعد نضج المحلل وبعضها ينغلق عليه حين يفقد ، بسبب الكبت أو النسيان قدرة الوصول الى **سياقاتها** •

(٤٩م٣) حميد لحمدانى ، **سحر الموضوع** ، الدار البيضاء ١٩٩٠ ، ص ١٥ •

(٤٩م٤) غولدمان ، ص ٢٥ • وانظر : محمد مفتاح ، ( أنا أشتغل ضمن اطار البنيوية الدينامية ) ، حوار أجراه عبد الغنى أبو العزم ، ملحق نوال الثقافى ، العدد ٣٧٠ ، الدار البيضاء السبت ١٤ مارس ١٩٨٧ ، ص ٦ •

(٤٩م٥) انظر : حسين خمرى ، **بنية الخطاب النقدى** ، بغداد ١٩٩٠ ، ص ٤٧ •

(٥٠) انظر : الصكر ، **ما لا تؤديه الصفة** ، ص ١١٩ حيث تجرى معاينة نصية لمقطع من مطولة السياب ( المومس العمياء ) يمثل دخول بائع الطيور الى **المبغى** ) •

(٥١) جلال الخياط ، **المثال والتحول فى شعر المتنبى وحياته** ، ص ٦٤ • وانظر : سعيد الزبيدى ، ص ٤٠ • وانظر : مرشد الزبيدى ، **بناء القصيدة الفنى فى النقد العربى** القديم والمعاصر ، بغداد ١٩٩٤ ، ص ١٧ و ٢٠ • وانظر ويليك ، من مبادىء النقد ، ضمن كتاب عناصر النقد الأدبى ، ترجمة محمود الربيعى ، ط ٢ ، القاهرة ١٩٧٧ ، ص ٥٤ •

(٥٢) عبد الواحد لؤلؤة **منازل التمر** ، لندن ١٩٩٠ ، ص ١٧ •

(٥٣) عبد النبى اصطيف ، كلينيث بروكس وقضية النقد الجديد ، مجلة **المعرفة** ، العدد ٧٥ ، دمشق ، ٢ـ١٩٨٥ ، ص ١٨٥ •

(٥٤) أحمد مطلوب ، **معجم النقد العربى القديم** ، ج ٢ ، بغداد ١٩٨٩ ، ص ٣٨٩ •

(٥٥) ابن منظور : م ٣ ، مادة ( نقد ) ، ص ٤٢٦ •

(٥٦) نفسه •

(٥٧) انظر : لانجلوا وسنيوبوس ، المدخل الى الدراسات التاريخية ، ضمن كتاب **النقد التاريخى** ـ ترجمة عبد الرحمن بدوى ، القاهرة ١٩٦٣ ، ص ٨٦ و ١٠٩ •

(٥٨) وهبة ، ص ١٥٦ •

(٥٩) عبد النور ، ص ٦١ •

(٦٠) محمد مندور ، **النقد والنقاد المعاصرون** ، بيروت د•ت ، ص ١٧٦ • ولمقارنته بتعريف لانسون ، انظر : مندور ، النقد المنهجى ، ص ٤٠٨ •

(٦١) انظر : مندور · النقد المنهجي ، ص ٤١٢ ·

(٦٢) احسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ط ٢ ، عمان ١٩٨٦ ، ص ١٤ ·

(٦٣) انظر : أحمد الشايب ، أصول النقد الادبي ، ص ١٤٥ ·

(٦٤) علي جواد الطاهر ، مقدمة في النقد الأدبي ، ط ٢ ، بغداد ١٩٨٣ ، ص ٣٤٠ ·

(٦٥) انظر : عناد غزوان ، التحليل النقدي والجمالي للأدب ، بغداد ١٩٨٥ ، ص ٨٥ · وانظر : سرحان ، ص ١٠ ·

(٦٦) زكي نجيب محمود ، في فلسفة النقد ، القاهرة ١٩٧٩ ، ص ١٢٢ · وانظر : غالي شكري ، برج بابل ـ النقد والحداثة الشريدة ، لندن ١٩٨٩ ص ٨٢ حيث يقول : « ان زكي نجيب محمود جند نفسه طيلة حياته الأدبية للأدب بمعنى نقد النص من داخله » ·

(٦٧) أبو العزم : حول تحليل النص والعلوم المجاورة ، أنوال الثقافي ، العدد ١٨٥ ، الدار البيضاء ٢٥ مايو ١٩٨٥ ، ص ١٢ ·

(٦٨) محمد عبد المطلب ، البلاغة والاسلوبية ، القاهرة ١٩٨٤ ، ص ٢٨٦ ·

(٦٩) مالك المطلبي ، الوصول الى الطريق ، مجلة الاقلام ، العدد ٣ـ٤ ، بغداد ١٩٩٣ ، ص ١٢٤ ·

(٧٠) روبرت سي هولب ، نظرية الاستقبال ـ مقدمة نقدية ، ترجمة رعد عبد الجليل جواد ، اللاذقية ١٩٨٩ ، ص ١٨٢ ·

(٧١) محمد مفتاح ، النقد بين المثالية والدينامية ، مهرجان المربد التاسع ، بغداد ، ١٩٨٨ ، ص ٣ ·

(٧٢) التناص ، دخول نص ما في علاقات مع نصوص أخرى سابقة · ولتوضيح المفهوم ينظر : الفصل الثالث من هذه الرسالة ، ص ١٠٧ وما بعدها ·

(٧٣) عناني ، ص ٢ ·

(٧٤) العيد ، في معرفة النص ، ص ١٧ ·

(٧٥) انظر : خمري ، ص ٤٧ ·

(٧٦) انظر : محمود البستاني ، في النظرية النقدية ، بغداد ١٩٧١ ، ص ٢١ ·

(٧٧) انظر : تودوروف ، نقد النقد ، ترجمة سامي سويدان ، ط ٢ ، بغداد ١٩٨٦ ، ص ٢١ ، حول القراءة التعليقية ، شولز ، البنيوية في الأدب ، ص ١٦٣ ·

(٧٨) العيد ، ص ١٦ ·

(٧٩) فضل ، ص ٣٣ ·

(٨٠) عناد غزوان ، مستقبل الشعر وقضايا نقدية ، بغداد ١٩٩٤ ، ص ٥٥ ·

(٨١) لحمداني ، ص ١٥ · والتعريف لجوهانا ناتالي ·

(٨٢) يمنى العيد ، ممارسات في النقد الأدبي ، ص ٥

(٨٣) نفسه

(٨٤) العيد ، في معرفة النص ، ص ١٦ ٠

(٨٥) سعيد يقطين ، القراءة والتجربة ، الدار البيضاء ١٩٨٥ ، ص ١٤ ٠

(٨٦) يوضح المخطط الآتى موقع كل من التطبيق والممارسة والتحليل على مستوى علاقة النظرية بالنص ، حيث تتصل الممارسة بدائرتى النظرية والنص ٠

(٨٧) انظر : بارت ، درس السيميوولوجيا ، ص ٦٢ وما بعدها ٠

(٨٨) الأزهر الزناد ، نسيج النص ، بيروت ـ الدار البيضاء ١٩٩٣ ، ص ١٦٩ ٠

(٨٩) وبذا نخالف الرأى القائل : ان العرب لم يعرفوا النص « لفظا ولا تعاملوا معه اصطلاحا » ٠ والقول لعبد الملك مرتاض ، نظرية ، نص ، أدب ٠ ثلاثة مفاهيم النقدية ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدى ، النادى الأدبى بجدة ، جدة ١٩٩٠ ، ص ٢٧٢ ٠

(٩٠) بارت ، درس السيميولوجيا ، ص ٦٠ ٠ ونشير الى أن مصطلح ( البنية ) عرف قبل البنيوية ٠ انظر : شولز ، البنيوية فى الأدب ، ص ٥٥ ٠

(٩١) بارت ، لذة النص ، ترجمة فؤاد صفا والحسين سحبان ، الدار البيضاء ، ١٩٨٨ ، ص ٢٤ ٠

(٩٢) الشريف الجرجانى ، ص ٢٦٠ ٠ ولا يخرج تحديد المعجمات الادبية الحديثة للنص عن هذا المبنى ٠ انظر : مجمع اللغة العربية ، ص ٦١٩ ٠ وانظر : عبد النور ، ص ٢٨٢ ٠

(٩٣) الشريف الجرجانى ، ص ٢٦٠ ٠

(٩٤) نفسه ، ص ٢٦١ ٠

(٩٥) انظر : ابن منظور ، مادة ( نصص ) ، م ٧ ، ص ٩٨ ٠

(٩٦) يستدرك تمام حسان على مرتاض المتبنى تفسير ( نص حديثا : أى رفعه ) بقوله : ان الرفع هنا هو العرض والتوضيح ٠ وهو اقرب الى معنى النص ووظيفته.

(٩٧) سيد قطب ، النقد الادبى ، بلا مكان ، د٠ ت ، ص ٢٠٤ ٠ وانطاق النصوص من مصطلحات القراءة الحديثة ٠

(٩٨) انظر طه حسين ، فى الأدب الجاهلى ، ط ٢ ، القاهرة ١٩٢٧ ، ص ٢٤٣ ـ ٢٤٤ ٠

(٩٩) سهير القلماوى ، النقد الادبى ، ط ٢ ، القاهرة ١٩٥٩ ، ص ٥٨ ٠

(١٠٠) نفسه ، ص ١٢ ٠ ويدعو أحمد الشايب الى الاتصال بالنصوص مباشرة لتعرف خواصها ، بصرف النظر عن قائلها أو عصرها ٠ ينظر : اصول النقد ، ص ١٠٣ ٠

(١٠١) انظر : على جواد الطاهر ، وراء الافق الادبى ، بغداد ١٩٧٧ ، ص ٩٨ ٠

(١٠٢) الطاهر ٠ وراء الافق الادبى ، ص ٩٦ ٠

(١٠٣) أحمد كمال زكى ، النقد الادبى ، ص ٧ ٠

(١٠٤) مندور ، النقد المنهجى ، ص ٤٠٤ ٠ ويشبه لانسون النص الادبى بالنبيذ الذى لن نعرفه أبدا بتحليله كيمياويا دون أن نذوقه بانفسنا ٠

(١٠٥) فاضل تامر ، الصوت الآخر ، ص ٣٥٧ ـ ٣٥٨ ٠ وانظر : عبد الله الغذامى ، الخطيئة والتكفير ، جدة ١٩٨٥ ، ص ٥٣ وما بعدها ٠

(١٠٦) انظر : سعيد علوش ، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، ص ١٢٢ ـ ١٢٣ ٠

(١٠٧) انظر : بارت ، لذة النص ، ص ٦٢ ٠

(١٠٨) ايفلتون . ص ١٢١ ٠

(١٠٩) نفســه ٠

(١١٠) سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد ، **مدخل الى انظمة العلامات** ، القاهرة ١٩٨٦ ، ص ١٨ ٠

(١١١) بودرع : ص ١٥٢ ٠

(١١٢) طراد الكبيسي ، ملاحظات في النص ، **مجلة أفكار** ، العدد ١١١ ، عمان حزيران ١٩٩٣ ، ص ٢٢ ٠ وانظر : خالد الغريبي ، النص ، مشروع تساؤل ) مجلة **الحياة الثقافية** ، العدد ٦٤ ـ ٦٥ ، تونس ١٩٩٢ ، ص ٧ ٠

وانظر : كيليلو ، **الأدب والغرابة** ، بيروت ١٩٨٢ ، ص ١٤ و ص ١٩ ٠

(١١٣) فؤاد أبو منصور ، **النقد البنيوي الحديث** ، بيروت ١٩٨٥ ، ص ٣٦٨ ٠

(١١٤) زكريا ابراهيم ، **مشكلة البنية** ، القاهرة ، د٠ت ، ص ٣٢ ٠

(١١٥) انظر : ريكان ابراهيم ، نقد الشعر في المنظور النفسي ، بغــداد ١٩٨٩ ، ص ٤١ ٠

(١١٦) انظر : كمال ابو ديب ، **جدلية الخفاء والتجلي ، دراسات بنيوية في الشعر** ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٩ ٠ لكن ابا ديب يستعمل أيضا مصطلح : ( البنيــة الدلاليــة )، و ( البنية الايقــاعية ) ولا يسوغ تعارضها مع وجود بنية القصيدة الكلية ٠

(١١٧) نازك الملائكة ، **قضايا الشعر المعاصر** ، بيروت ١٩٦٢ ، ص ١٩٩ ٠

(١١٨) نازك الملائكة ، ص ٢٠٠ ٠ ولقد وجدنا أن مصطلح ( الهيكل ) قد استعمله قبل نازك ، حسين مردان في نقد ديوان ( اباريق مهشمة ) ، ويعني به ( الانسجام بين الصور ) ٠ انظر : حسين مردان ، **مقالات في النقد الادبي** ، بغــداد ١٩٥٥ ، ص ٦٠ ٠

(١١٩) نازك الملائكة ، ص ٢٠١ ٠

(١٢٠) انظر : نفسه ، ص ٢٠٢ ٠

(١٢١) نفسه ، ص ٢٠٧ ٠

(١٢٢) زكريا ابراهيم ، ص ٢٣ ٠ وانظر : عبد الله الغذامي ، **الخطيئة والتكفير** ، ص ٣٢ ٠

(١٢٣) محمد عبد الهادي الطرابلسي ، **تحليل أسلوبية** ، تونس ١٩٩٢ ، ص ١١٥ ٠

(١٢٣) سويدان ، **في النص الشعري** ، ص ٢١٦ ٠

(١٢٤) نفسه ، ص ٨٤ ٠

(١٢٥) انظر : محمد لطفي اليوسفي ، **في بنية الشعر العربي المعاصر** ، تونس ١٩٨٥ ، ص ٢٢ ٠

(١٢٦) انظر : عبد الله الغذامي ، كيف نتذوق قصيدة حديثة ، **مجلة فصول** ، العدد الرابع ، القاهرة ، يوليو ١٩٨٤ ، ص ٩٧ ٠

(١٢٧) انظر : مرشد الزبيدي ، ص ٢٥ ٠

(١٢٨) انظر : الواد ، ص ٨ ٠

(١٢٩) انظر : ثلمر ، ص ٢٠٠ ٠ وهو ينقلها عن أحمد مختار عمر ٠

(١٣٠) انظر : الغريبي ، ص ٩ · وهو تقسيم مأخوذ عن دراسة تودوروف في تحليل النص الأدبي · ينظر . تودوروف ، الشعرية ، ص ٣١ ·

(١٣١) عبد الملك مرتاض : بنية الخطاب الشعري – دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية ، بيروت ١٩٨٦ ، ص ٣٤ · وقد وضع حسين خمري عنوانا مشابها لكتابه ( بنية الخطاب النقدي ) · ولكن تحديد مرتاض للبنية ليس جامعا · فالخصائص المورفولوجية لا تعني سوى المزايا الصرفية · ولم يتقيد هو نفسه بهذا التحديد في ( تشريح ) القصيدة · ونسجل هنا تحفظا على تحديده لمصطلح ( الخطاب ) لأنه لا يوافق الترجمة العربية لهذا المصطلح ومفهومه · انظر اديث كرزويل ، عصر البنيوية ، ترجمة جابر عصفور ، بغداد ١٩٨٥ ، ص ٢٦٩ · تعريف بالمصطلحات وضعه المترجم ·

(١٣٢) مرتاض : ص ٣٤ و ٣٦ ·

(١٣٣) انظر : عدنان حسين قاسم ، الاتجاه الأسلوبي في نقد الشعر العربي ، عجمان – دمشق ١٩٩٢ ، ص ١٦٣ ·

(١٣٤) انظر : تودوروف ، الشعرية ، ص ٣١·

(١٣٥) انظر : جان كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، الدار البيضاء ، ١٩٨٦ ، ص ١٠١ و ١٣١ و ١٥٨ ·

(١٣٦) انظر : امادو الونسو ، ( التفسير الأسلوبي للنصوص الأدبية ) ، ترجمة علي الشرع ، مجلة المهد ، ع ٣ – ٤ ، عمان ١٩٨٤ ، ص ٤٩ ·

(١٣٧) نرى هنا نزعة تكاملية ، يترتب عليها ابراز ( كل ) مستويات النص ، أو ما يتوفر في النصوص المماثلة كلها ·

(١٣٨) امبرتوايكو : ( القارىء النموذجي ) ، ترجمة أحمد بوحسن ، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي ، الدار البيضاء ١٩٩٢ ، ص ١٥٨ ·

(١٣٩) انظر : جاك ديريدا ، الكتابة والاختلاف ، ترجمة كاظم جهاد ، الدار البيضاء ١٩٨٨ ، ص ٥١ ·

(١٤٠) انظر : ايغلتون ، النقد والأيديولوجية ، ص ٦٠ و ص ٨١ ·

(١٤١) جيرار جينيت : مدخل لجامع النص ، ترجمة عبد الرحمن أيوب ، ط ٢ ، بغداد د·ت ، ص ٩٠ ·

(١٤٢) انظر : فان ديجك ، ص ٦٩ – ٧٧ ·

(١٤٣) سمويل ر· ليفين : البنيات اللاسانية في الشعر ، ترجمة الولي محمد ، والتوزاني خالد ، الدار البيضاء ١٩٨٩ ، ص ١٥ ·

(١٤٤) ا· ا· رتشاردز : مبادىء النقد الأدبي ، ترجمة مصطفى بدوي ، القاهرة ١٩٦٣ ، ص ١٩٢ · وينظر : خالد سليمان ، في الايقاع الداخلي ، مهرجان المربد العاشر ، بغداد ١٩٨٩ ، ص ٢٥ ·

(١٤٥) بييرجيرو : علم الدلالة ، ترجمة منذر عياشي ، دمشق ١٩٨٨ ، ص ١٦ ·

(١٤٦) انظر : ابن منظور ، مادة ( دلل ) · فالدلالة من معانيها الهدى والتسديد والاستدلال · م ١١ ، ص ٢٤٨ ·

(١٤٧) انظر : الواد ، ص ٨٦ ، وينظر : محمد كنون الحسيني ، ( جمالية التلقي ) ، مجلة الموقف ، العدد ١٣ – ١٤ ، الدار البيضاء ١٩٩٢ ، ص ٣٧ ·

(★) أعنى بالقارئ الخاص : صنفا محددا من القراء ذوى الخبرة ، والكفاءة والمؤهلين للتفاعل مع المقروء .

(١٤٨) حسن حنفى ، ( قراءة النص ) ، مجلة ألف ، العدد ٨ ، القاهرة ، ربيع ١٩٨٨ ، ص ١٥ .

(١٤٩) انظر : ابرامز ، ص ٤٩ .

(١٥٠) انظر : الحسينى ، ص ٣٧ .

(١٥١) انظر : الصكر ، مالاتوديه الصفقة ، ص ١٣٢ .

(١٥٢) شكرى المبخوت ، جمالية الألفـة ـ النص ومقتلبه فى التراث النقدى ، تونس ١٩٩٣ ، ص ٩ .

(١٥٣) رشيد بنحدو ، ( قراءة فى القراءة ) ، مجلة الفكر العربى المعاصر ، العدد ٤٩ ، بيروت ١٩٨٨ ، ص ١٣ .

(١٥٤) ت .س. اليوت ، فائدة الشعر وفائدة النقـد ، ترجمة يوسف نور عوض ، بيروت ١٩٨٢ ، ص ٢٨ .

(١٥٥) انظر : جان بول سارتر ، ما هو الادب ؟ ترجمة جورج طرابيشى ، بيروت ١٩٦١ ، ص ١٢٠ .

(١٥٦) انظر : فضل ، علم الأسلوب ، ص ٢٣٣ـ ٢٣٥ .

(١٥٧) انظر : فولفغانغ ايسر ، ( النص والقارئ ـ مقابلة ) ، ترجمة محمد درويش ، مجلة الاقلام ، العدد ١ ـ ٢ ، بغداد ١٩٩٢ ، ص ١٢٣ .

(١٥٨) وليم راى ، المعنى الأدبى من الظاهراتية الى التفكيكية ، ترجمة يوئيل يوسف عزيز ، بغـداد ١٩٨٧ ، ص ٤١ .

(١٥٩) نفسه : ص ٦٢ .

(١٦٠) ميكائيل ريفاتير : معايير تحليل الأسلوب ، ترجمة حميد لحمدانى ، الدار البيضاء ١٩٩٣ ، ص ٨ . وقد يسمى ( القارئ الصحيح أو المثالى ) . ينظر : الغذامى ، الخطيئة والتكفير ، ص ٨٠ .

(١٦١) راى : ص ١٧ . وتفترض القصيدة عنده أن يكون الوعى دائما وعى شئ ما وأن نعده الفعل الذى يقصد به الفاعل موضوعا أو يتخيله ويتصوره .

(١٦٢) أدونيس ( على أحمد سعيد ) ، سياسة الشعر ، بيروت ١٩٨٥ ، ص ٥٥ .

(١٦٣) عبد القادر الرباعى ( تشـكيل المعنى الشـعرى ) ، مجلة علامات فى النقد ، ج ٧ ، جدة مارس ١٩٩٣ ، ص ١٠٣ .

(١٦٤) محمد مفتاح ، التلقى والتأويل ، الدار البيضاء ١٩٩٤ ، ص ٨٦ . وينظر : ثامر ، ص ٢٥٠ .

(١٦٥) ينظر : ريفـاتير ، ( سيميائيـات الشعر ) ترجمة محـمود منقذ ، مجـلة شؤون أدبية ، العدد ٣ ، الشارقة ١٩٨٧ ، ص ٣٠٩ .

(١٦٦) ينظر : عدنان خالد ، ص ٤٤ .

(١٦٧) محمد الطعان ، ( بنية النص الكبرى ـ ايقاعية التراكيب والمقاطع ) ، مجلة كتابات معاصرة ، العدد ١٩ ، بيروت ١٩٩٣ ، ص ٨٧ .

(١٦٨) افنان القاسم ، ( نسف النظام الكودى ) مجلة كتابات معاصرة ، العدد ٢١ ، بيروت ١٩٩٤ ، ص ١٢٦ .

(١٦٩) ريفاتير ، سيميائيات الشعر ، ص ٣١٥ .

(١٧٠) انظر : نفسه ، ص ٣٠٨ .

(١٧١) انظر : شولز ، البنيوية فى الأدب ، ص ١٦٣ . وينظر : الغذامى ، الخطيئة والتكفير ، ص ٧٥ و ١٣٠ .

(١٧٢) انظر : تودوروف ، المبدأ الحوارى ـ دراسة فى فكر باختين ، ترجمة فخرى صالح ، بغداد ١٩٩٢ ، ص ١٣٨ .

ولتأكيد القراءة الحوارية يرى تودوروف أن النقد ما عاد يتحدث عن المؤلفات بل يتحدث معها . وهو النقد الحوارى أو لقاء صوتين ، ينظر : تودوروف ، نقد النقد ، ص ١٤٧ و ١٤٨ .

(١٧٣) انظر : لحمدانى ، ص ١٦ .

(١٧٤) انظر : كولدمان ، ص ٢٤ .

(١٧٥) من اكثر نقادنا العرب تأثرا بهذه الاجراءات البنيوية التكوينية : يمعنى العيد ، وفاضل ثامر ، ومحمد بنيس .

انظر : ثامر ، ص ١٥ الذى يسمى منهجه ( سوسيو ـ شعرى ) . وانظر العيد ، فى معرفة النص ، ص ٣٩ . وانظر : محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب ، ط ٢ ، بيروت ١٩٨٥ ، ص ٢٥ و ٢٧ .

(١٧٦) انظر : الفصل الثانى من هذه الرسالة ، ص ٥٠ .

(١٧٧) نصر حامد أبو زيد ، اشكاليات القراءة وآليات التأويل ، ط ٢ بيروت ١٩٩٢ ، ص ١٣ .

(١٧٨) نفسه : ص ٢٧ .

(١٧٩) مصطفى ناصف ، نظرية المعنى فى النقد العربى ، ط ٢ ، بيروت ١٩٨١ ، ص ٢٦١ .

(١٨٠) بير ماشيرى ، ( الشرح والتأويل ) ، ترجمة ع. الموسوى ، جريدة أنوال ، العدد ١٢٥ ، الدار البيضاء ٧ يوليو ١٩٨٤ ، ص ١١ .

(١٨١) نورثروب فراى ، تشريح النقد ، ترجمة محمد عصفور ، عمان ١٩٩١ ، ص ٩٣ .

(١٨٢) ناصف ، ص ٥٨ ، وانظر : نفسه ، ص ٧٢ حول الماهية فى تحليل بعض القدماء للشعر .

(١٨٣) الشريف الجرجانى ، ص ٥٢ .

(١٨٤) نفسه .

(١٨٥) ادوارد سعيد ، ( العالم ، النص ، والنقد ) ، ترجمة راتب حورانى ، مجلة العرب والفكر العالمى ، العدد ٦٦ . بيروت ربيع ١٩٨٩ ، ص ١٣٦ .

(١٨٦) نفسه : ص ١٣٦ ٠

(١٨٧) ابو زيد ، اشكاليات القراءة ، ص ٢٢ ٠

(١٨٨) كيليطو ، ( مأوى التراث الظليل ) ، ص ١١٢ ٠

(١٨٩) بول هونادى ، ما هو النقد ؟ ترجمة سلافة حجاوى ، بغداد ١٩٨٩ ، ص ١٤٩ ٠

(١٩٠) انظر ، ادونيس ، كلام البدايات ، بيروت ١٩٨٩ ، ص ٢٧ ٠

(١٩١) عناد غزوان ، التحليل النقدى والجمالى للأدب ، ص ٤٧ ٠ ويضيف شروطا

(١٩٢) شولز ، السيمياء والتاويل ، ص ٧٧ ٠

منها الذكاء وبعد النظر والصبر والتأمل العميق فى اللغــة ٠

(١٩٣) عبد الكريم حسن ، الموضوعية البنيوية دراسة فى شعر السياب ، بيروت ١٩٨٣ ، ص ٣٥ ٠

(١٩٤) شولز ، السيمياء والتاويل ، ص ٦٨ ٠

(١٩٥) الربيعى ، ص ١٥٩ ٠

(١٩٦) أندريه ــ جاك ديشين ، استيعــاب النصوص وتاليفها ، ترجمة هيثم لمع ، بيروت ١٩٩١ ، ص ٢٠ ٠

(١٩٧) الربيعى ، ص ١٠٠ ٠ ومصطلح ( البؤرة ) أو ( المولد ) لدى ريفاتير فى . سيميائيات الشعر ، ص ٣١٥ ٠

(١٩٨) انظر ، ضيف ، ص ١١٩ ، والبستانى : ص ١٠١ ٠

(١٩٩) انظر ، العيد ، ممارسات فى النقد ، ص ٦ــ٧ ٠

(٢٠٠) يستعمل الغذامى هذه المصطلحات ايضا ويجريها فى تحليلاته ٠ ينظر : الغذامى ، الخطيئة والتكفير ، ص ٨٩ ٠

(٢٠١) محمد مفتــاح ، ( المنهاجية ٠٠ ) ضمن كتاب قضايا المنهج فى اللغــة والأدب ، ص ١٨ ٠

(٢٠٢) انظر ، الشمعــة ، ص ١٤ ٠

(٢٠٣) انظر : مرسلى ، ص ١١ ، ومقترحها لعرض وجوه النص الثلاثة : الدلالى ، اللفظى ، النحوى ٠ وانظر : كمال أبو ديب ، فى الشعرية ، بيروت ١٩٨٧ ، ص ٢٠ ٠ حيث يقيم شعرية ٠ النص على مبدأ ( الفجوة ٠٠ مسافة التوتر ) وهما مصطلحان وردا فى نقــد القراءة والتلقى ٠ انظر ٠ راى ، ص ٤٦ ــ ٤٧ ٠

الفصل الثاني

---

# أنماط تصميمة المنتج والمستطيل

## نماذج من المرحلة الوسطى

قبل أن يطلع فريق من النقاد العـرب المعاصرين على مناهج النقد الحديثة ، ويطبقوا قواعدها فى تحليلاتهم النصية ، ظهرت محاولات كثيرة تمثل مرحلة وسطى ، بين بدايات التحليل ، وبواكيره الأولى التى كان من بينها تحليلات مدرسة الديوان ، والمهجريين ، وجماعة أبولو ومعاصريهم ، وبين الاتجاه التحليلى المنطلق من نظـرية نقدية ورؤية منهجية مسماة وموصوفة فى خطواتها وأهدافها ٠

وقد تميزت هذه المرحلة الوسطى ، بالمحافظة على قراءة النص أبياتا تنتظمها فكرة موحدة ، وموسيقى خارجية مجسدة بالوزن والقافيـة ٠ مع مؤثرات رومانسية فى الغالب ، أو دعوات مضمونيـة تعرض محتوى النص ومغزاه ٠

ومن بين هذه التحليلات ، تبرز جهود أنور المعداوى الذى حـاول تطبيق مفاهيم خاصة بالأداء النفسى ٠ ففى الشعر تمتزج « التجربة الفكرية بالتجربة الشعورية ذلك الامتزاج الذى تتعادل فيه النسب الفنية » (١) ٠ وطبق مفاهيمه على ثمانى قصائد لعلى محمـود طه ، مجترحا مصطلحات لم نعهدها فى علم النفس ، أو المنهج النفسى التحليلى ٠ ومن بينها الذبذبة الفكرية ، والمغالطة العاطفيـة ، والمراقبـة الحسـية والمراقبـة النفسية (٢) ٠

لقد كان النص مناسبة لبسط أفكار النـاقد وتطويرها ٠ فكانت تحليلاته تطبيقا عمليا لأفكاره وتصوراته ، فلا يظل للنص وجود مستقل ، أو قيمة ذاتيـة ٠

ومما يحمد للمعداوى ، اهتمامه بما يصاحب القصائد المحللة من تمهيد يضعه الشاعر ، أو مدخل يسبق قصيدته ٠ فيشتق ــ مثلا ــ من تمهيد على محمود طه لقصيدة ( الموسـيقية العمياء ) صـلة ثنائية بين « الوجود الداخلى والوجود الخارجى ، بين الصـورة التى فى النفس والصورة التى فى الحياة » (٣) ٠ ويتابع المعداوى تجليات هذه الثنائية فى مقاطع القصيدة مقطعا مقطعا ، ولكنـه لايهتم بأى عنصر من عناصر النص عدا الفكرة ٠

أما المثال الثانى لهذه المرحلة ، فهو النـاقد مصطفى عبد اللطيف

السحرتي ، الذي عرف برعايته المحاولات الجديدة وتشجيعها في اطار رابطة الادب الحديث (٤) • فقد كان كتابه ( الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ) الصادر أواخر العقد الخامس تمهيدا حقيقيا للانتقالة المنهجية • فالسحرتي يفيد في تحليلاته من مفاهيم النقد الجديد ويقتبس من اليوت ومانيو أرنولد وهربرت ريد وشعراء السريالية ، ويولي الأشكال عناية خاصة ، ويتأمل صلة الموسيقى الشعرية بالفكرة والانفعال والتجربة الشعرية عامة ، مطبقا ما سماه « النقد الفني » (٥) من دون التقيد بقواعده لأنه يمزج البواعث النفسية والسيرة بالتحليل الفني • ويقف وقفات موجزة في التحليل ، لانه منشغل في المقام الاول بوضع القواعد النظرية لمنهجه •

ويكشف محمد مندور في مقدمة كتابه ( في الميزان الجديد ) ، عن تأثره خلال دراسته في فرنسا ، بما سماه « المنهج الفرنسي في معالجة الأدب ، وهو ما يسمونه تفسير النصوص • فالتعليم في فرنسا يقوم في جميع درجاته على قراءة النصوص المختارة من كبار الكتاب وتفسيرها والتعليق عليها • وفي أثناء ذلك يتناول الأساتذة النظريات العامة والمبادىء الأدبية واللغوية بالعرض عرضا تطبيقيا تؤيده النصوص المشروحة » (٦) •

لكن مندور لاينقل هذا المنهج نقلا تاما • بل يكيفه ليلائم النصوص العربية ، ولايقيد تحليله بالنص نفسه بل يعمد الى الموازنات أو النقد المقارن ، ويعرض قضايا فنية عامة في أثناء التطبيق كالأساطير ، وفن الأسلوب ، والأدب الواقعي وما الى ذلك (٧) •

أما منهجه الخاص في تطبيقاته النقدية فيسميه ( المنهج الفقهي ) ويصفه بأنه : « منهج ذوقي تأثري » (٨) وليسوغ انطلاقه من الانطباع العام والتذوق ، ينفي عنه النزوات التحكمية ، ويرى ان الذوق « رواسب عقلية وشعورية نستطيع ابرازها الى الضوء وتعليلها » (٩) ، مع الاستعانة بالمعرفة الأدبية اللغوية أولا ، وببعض الدراسات النفسية والاجتماعية والأخلاقية والتاريخية ، شرط ألا تطغى على دراسة الأدب فنا لغويا ، لأن مندور يناصر استقلال الأدب عن غيره من العلوم ويرفض اقحامها عليه (١٠) •

يرى مندور أن دراسة الأدب تقوم أساسا على تذوق النصوص ، وقد دعا الى تحقيق النصوص المدروسة أولا ، والتأكيد من استقامة وزنها ان كانت شعرا • وبهذا يتضح لنا وقوع مندور تحت أكثر من مؤثر ، على رأسها المنهج اللانسوني ، الذي شاع في تعليم الأدب الفرنسي وشرح نصوصه ، وبرز في تأكيد أهمية ( تحقيق النصوص ) الذي عده لانسون ــ تأثرا بالنقد التاريخي ــ من أهم ما يجب أن يقوم به دارس الأدب قبل

انجاز دراسته (١١) ، ومندور متأثر بالرومانسية ودعوتهـا الى ابراز الشعور والذوق ، وبدعوة النقد الجديد الى استقلال الأدب عن منهجيات العلوم الأخـرى ٠

ولا يفوتنا اختلاط المصطلحات أيضا ٠ فالتطبيق يوصف لدى مندور بأنه منهج ، ويختلط الشرح بالتعليل والتفسير ، والذوق بالمعرفة ٠

لكن تحليلات مندور لنص ( أخي ) لميخائيل نعيمة ، و ( يانفس ) لنسيب عريضة ، تعد من أمثلة النقد التأثري المنطلق من النص لبناء مقالة نقدية يختلط فيها الذوق بالمعيـار التقويمي ، والشرح بالتحليـل ، والانطباع بالمقياس الفني ٠ وقد استند التحليـل الى مفهـوم ( الشعر المهموس ) (١٢) الذي دعا اليه مندور ، ودافـع عنـه ، مقابل رفض ( الشعر الخطابي ) ٠ والهمس لايعني الضعف ، بل هو قوة تصدر صادقة من النفس ، واحسـاس بتأثير عنـاصر اللغـة في تحريك ٠ النفوس ٠ فللهمس اذن ركيزتان : الأولى ــ تتصل بالشاعر وانسانيته ، والثانية ــ تنبني على الأولى فتحرك مشاعر القارىء ٠

ولما كانت قصيدة ( أخي ) مبنية على نظام المقاطع المستقلة في توزيعها الكتابي ، فقد حللها مندور مقطعا مقطعا معلقا وشـارحا ، رابطـا بين المقاطع ، ناثرا أفكار النص ، منتهيا ، كما ابتدأ بالقول : ان القصـيدة من « الشعر الانساني الذي نهتز لنغماته » (١٣) ٠ وهي مثـال للشعر المهموس لديه ٠

أما تحليله لنص نسيب عريضة ( وهو مهجري كنعيمة ) ، فقـد تصدى فيه لقضايا نقدية محددة ، افتقدناها في تحليله السابق ٠ فمندور يعرض هنا لقضايا فنية مهمة ، يذكرها في صدر دراسته منها : « الغموض والوضوح ، ومنها مشكلة العبارة ، وما يأخذه البعض ظلما على شـعراء المهجر ، من هلهلة النسيج ، ثم ان فيها اشـارات كثيرة الى نظريات فلسفية معروفة ، ومع ذلك استطاع الشاعر بقوة احساسه ، وروعة صـوره أن ينجو بها عن استواء الأفكار المجردة » (١٤) ٠ ويقـرر أولا أن القصيدة حديث يخاطب به الشاعر نفسه :

يانفس مالك والانين ؟ تتألمين وتؤلمين ؟!

عذبت قلبي بالحنين وكتمته ماتقصـدين

ويتأمل السؤال في البيت الأول ويتفحص مدلوله ، ويصل الى فكرة فلسفية مؤداها أن الجسم سجن للنفس ، وينتقل الى موسيقى القصيدة مقررا أن شعراء المهجر « قد جددوا موسيقى الشعر العربي تجديدا يستحق

أن نطيل فيه النظر » (١٥) · وينجح مندور في تبين الايقاع الشعري الخاص بالمقطوعة التي استخدم فيها الشاعر تفعيلة ( الكامل ) مجزوءا على وفق وحدة المقطوعة ، لا وحدة البيت · « وكل وحدة تتكون من ثمـــاني تفاعيل تسيل الى ان توقفها القافلة النونية الساكنة » (١٦) ·

والتفت مندور الى امتزاج التفعيلات ، وتنـــوع القوافي ودعاه : الموجات النفسية المتجددة ·· أو موسيقى الاحساس (١٧) ·

ثم نظر في ألفاظ القصيدة ، وصورها ، ومعانيها وأفكارها الفلسفية والعاطفية ، لينتهي الى اعلان الاعجـــاب التـــام بمنهج الشاعر ، وبنهج المهجريين الشعري عامة ، مفسرا نزوعهم التصويري بجمال بيئتهم ، وأنه مبعث ( الهمس ) في شعرهم ، الى جانب غربتهم ونظرهم في الثقافات الغربيـــة ·

لقد أصبحت النصوص محاريب ، يؤدي فيها مندور ابتهالات الاعجاب والاستحسان ، امتثالا لنزعته التأثرية ، وتثبيتا لمفهوم ( الشعر المهموس ) الذي لانتفق مع من وصفه بأنه تعبير غامض أكثر منه مصطلحا دقيقا (١٨)، وان اتفقنا معه حول المؤثر الرومانسي في توليده ، واطلاقه « معيارا لكل شعر عظيم » (١٩) · فللهمس شروط ولوازم بينها مندور بوضـوح · ومندور في تحليلاته يتهم بأنه « يضل الطريق حينما يحاول الامســـاك بالسمة المميزة للشعر بسبب ميله الى التأثرية في صياغتها القديمة » (٢٠)· وبأن نقده « لايخلو من انتقائيـــة · فعلم النفس يجاور تاريخ الأدب ، والتفسيرات الاجتماعية تقاطع التقييم التأثر » (٢١) ·

ولانرى تلك التهم صـــحيحة ، فيما قرأنا له من تحليلات · لأنه ينطلق من مفهوم خاص للشعر ، يثبته عبر التطبيق · ويستفيد من نوعي المعرفة : الأدبية والعلمية ، بلغة انفعالية يتخللها الشرح والتعليق ·

ولم نجد في خطوات التحليل التي يتبعها ، أية عناية خاصة بحياة الشاعر وفلسفته ، طبقا لما رأى بعض النقاد (٢٢) ، وان وافقناهم على تشخيصهم الخاص بايراد أحكام عامة عن أسلوب الشـــاعر ، وابراز الموضوعات الأساسية في النص (٢٣) ·

وفي منتصف العقد السادس ، يقدم احســـان عباس مثالا للنزوع النصي في تحليل شعر البياتي ، من خلال الصورة خاصـــة · فيرى أن قصيدته ( سوق القرية ) لم تزد عن أن تكون صورة ، تؤدي فيها اللفظة ايحاء من جهات متعددة (٢٤) · ويقارنه بشعر المدرسة التصويرية التي ينثر شعراؤها أجزاء الصورة داخل الإطار الكبير ، الذي يحتويه منظر الزقاق في قصيدة واحد منهم ، كما يصنع البياتي في تجميع أجزاء الصورة

داخل اطار السوق فى قصيدته المستمدة من الواقع أيضا ، والمبالغة فى واقعيتها الى حد مجافاة الذوق المرهف المترف · فهى تذكر القمل والجرد والحشرات الوضيعة ·

وفى باب ( اضطراب الصورة ) يحلل احسان عباس قصيدة ( الحريم ) لكونها « أوضح مثل على العجز فى الأزدواج ، وعلى طغيان جزء من الصورة على سائر أجزائها » (٢٥) · وأجد الناقد فى كتابه الذى وضع له عنوانا جانبيا هو ( دراسات تحليلية ) ، قد جعل التحليل تابعا للتشخيص النظرى · وهذا يتضح فى ما اخترناه من تحليله للصورة فى الأسطر السابقة · وينساق فى تحليل قصيدة ( الحريم ) الى تلخيص موضوعها أولا · وهو ( تحرر المرأة ) ، ويقوم بتثبيت مرجعها الخارجى الذى سماه الجانب الدقيق والواقعى من ( حياة الشرق ) ، وأخذ يحاكم صورها على هذين الافتراضين ، مستنتجا أن الشاعر كان مزدوج النظرة الى المرأة : حرة مرة ، وجارية أخرى ، لأنه سماها شهرزاد ، وتحدث عنها بشهوانية المحب ، وعبودية المجتمع · مما ولد تنافرا فى أجزاء الصورة أدى الى ضعفها (٢٦) ·

ان حماسة الناقد للشعر الجديد ( الحر ) لم تفقده شرط ( الموضوعية ) الذى وعدنا به فى مقدمة كتابه · لكنه افترض قرب شعر البياتى القائم على الصورة المجزأة ، من شعر المدرسة التصويرية التى تزعمها ازرا باوند (٢٧) ، وأخذ يحلل القصائد بهذا المعيار النقدى ، الذى لم يستلهم ضوابط البلاغة فى دراسة الصورة ومكوناتها (٢٨) ·

وفى عام قريب من زمن صدور كتاب احسان عباس ، جمع الشاعر العراقى حسين مردان ، ثلاثا من دراساته التطبيقية ( منها اثنتان عن الشعر ) ، ونشرها فى كتاب ، وجدنا أنه يمثل المرحلة الوسطى فى التحليل النصى المنطلق من بنية العمل ، ولكن بتجزئة الأبيات ، والدخول الحر الى القصيدة دون تنظير ، أو تحديد للمصطلح · وتختلط فيه السخرية والتجريح ، بالنقد والتقويم · ففى تحليله لقصيدة الجواهرى ( اللاجئة فى العيد ) يبدأ معترفا بخطورة موضوع هذه القصيدة ، ليصل الى حكم اجمالى قاس يسبق التحليل ، مؤداه أن الشاعر « سقط فى قصيدته هذه سقوطا شنيعا ، أزعج حتى المعجبين به والمتحمسين لنبوغه ، اذ لم يوفق فى عرض الموضوع عرضا مثيرا » (٢٩) · نافيا صفة الفن عن القصيدة ، بسبب موضوعها الظرفى ( السياسى ) ، فهى « لاقيمة فنية لها على الاطلاق كأكثر شعر المناسبات » (٣٠) · ولا شك فى أن فهم مردان للشعر متقدم ، اذ يرى أن الشعر ليس وسيلة للاصلاح · لكن محاكمته لقصيدة الجواهرى ، تشعر القارىء بأنه يبحث عن أدلة ادانة ، ولا يعرضها بموضوعية ،

أو يناقشها ، فى الأقل ، أو يسوغها نظريا . بل يطلق أحكاما ذوقيــــة قاطعة . فالاستهلال يصفه بأنه سردي سطحي ، والوصف يبعث على السأم ولا معنى له (٣١) .

أما تحليل الأبيات فيخضع لنظرة جزئية ، تذكرنا بالنقد اللغوى القديم . فالشاعر لايستريح لبعض الألفاظ ، ويسمح لنفســه باقتراح صياغات بديلة لأبيات الجواهرى ، ويهزأ بصورة ومعاينة . ويعلق على عدة أبيات تعليقا عابرا من دون تحليل ، أو وقفة فنية . وربما كان ما فعله مردان، اقرب الى نقد جماعة الديوان والزهاوى لشعر شوقى ، مع تأكيد مردان تميز الشعر فى تناول الموضوعات على نحو غير مباشر ينأى به عن النثر .

ويعد مردان سباقا فى الدعوة الى هذا المنحى ، فى المرحــــلة التى سادت فيها مفاهيم ســـاذجة عن الالتزام فى الشعر ، وتسخيره لكى يكون خطابيا وتابعا للموضوعات اليومية المباشرة . « ومن آرائه النقدية التى تمس قصائد دعاة الاصلاح بالشعر ومن ماثلهـــم حين لجأوا الى المعنى الواضح المباشر وصدروا فيما ينظمون عن شـــخصية الداعية المصلح الموجه ، أنه يرى ذلك المعنى الواضـــح الفاضـــح لايجدى فى عالم الشعر الحديث ، ومحاولات التجديد التى رافقته » (٣٢) . ولكن مردان لم يهىء لنفسه عدة كافية فى مجال التنظير ، لتسعفه فى تطبيقاته وتحليلاته التى كانت قليلة ، لاتكفى لتمييز تيار أو اتجاه أو أسلوب نقدى خاص .

## النقد الفنى المنهجى

لعل المفارقة الأولى فى عد الانطباعية ( التأثرية ) منهجا نقديا ، تكمن فى أن هذا الاتجاه » فى أصله غير منهجى » (٣٣) . ولدينا ما يؤيد هذا الرأى فى تاريخ النقد ونشأته الأولى ، فنجد أنه بدأ انطباعيـــا بمعنى الاحتكام الى فطرة الانسان ، وتلقائية انطباعه الأولى حول ما يقرأ أو يسمع من دون تعليل ، أو رجوع الى قواعد أو قوانين نظرية . عدا ما يخلفه النص فى نفسه من أثر . وبهذه الذاتية فارقت الانطباعية برد فعل قوى ، مناهج النقد القائمة على الموضوعية والعلم ، وانتهجت سنة أدبية فنية فى التعبير عن الأثر والانطباع ، حتى غدا النقد أدبا صرفا يضاهى النص المنقود . وينشىء مقالة بارعة حوله .

واذا كان الانشاء والذاتية ومجافاة القواعد من أبرز ماينسب الى الانطباعية النقدية من مثالب ، فان وقوعهـــا ضمن دائرة النص ، ورفضها القواعد الخارجيـــة غير المنبثقة منــه ، تقربهـــا من روح النص وجوهره وتنقلها الى ممارسة التحليل النصى سبيلا لاعلان الانطباع والتأثر والذوق

الفني ونقل لذة الحواس بالقراءة وانعكاس الاثر المقـــروء من خـــلال النقد (٣٤) • وهذه المهمة لاينجزها الا ناقد ذو موهبـــة وحدس نقـدى نافذ (٣٥) تنوب مزاياها عن غياب القواعد والمقاييس • فتعين الناقد على الرقى الى النص المحلل، وادراك خصائصه الفنية ووصف احساسه بازائها ، من دون ان يلزم نفسه باشراك قارىء النقد فيما توصل اليه ، لأنه لايرصد الا ذاته داخل النص والتفسير أثر النص في نفسه •

اننا نستطيع أن نعد في نقدنا العربي المعاصر ( نقادا ) ذوى نزعة انطباعية فطرية ، لكننا لانلمس مظاهر نقد انطباعى منهجى ، لان مجافاة القواعد والقوانين والأطر لاتبلور نقدا ، وان أفرزت نقادا يتعددون بعدد مايكتبون أو بعدد ما يمكن أن يكتب حول النصوص ، ماداموا يعدون كتابة الشعر أصلا ، تمثيلا للانطباع أو التأثر بالأشياء والموضوعات • وهكذا يتبع النقد فى ذاتيته ، ما فى الشعر نفسه من ذاتية • فالانطباعات « تستطيع وحدها أن تســـتخدم نقطة انطلاق فى التقدير النقدى كما فى الابداع نفســـه » (٣٦) •

ان الناقد الانطباعى يتذبذب بين تلبية نداء تأثره بالنص ، والمدخل الذى يختاره له النص وأثره فيه • فالتعويل على الانطباعات يوقع المحللين فى أسر قراءاتهم الاول وردود أفعالهم الحسية ، مما يعمق شعورنا بأن الانطباعية « رد فعل طبيعى لتشدد الآخرين فى اخضاع الأدب للعلم الصرف أو لقوانين وقواعد خارجيه » (٣٧) • لكن ذلك قد يخرج النقد من التحليل الى انشاء مقالة أدبية • فقد حذر النقاد (٣٨) من أن انصراف الانطباعيين الى وصف الأثر عن تحليل النصوص ، وغياب السند النظرى الواضح ، يفسح المجال للذوق والرأى غير المعلل ، الى جانب الاهتمام بانواع خاصة من النصوص ، أو القمم الأدبيـــة التى تلبى ذوق النـــاقد • ويتهم النقاد الجماليون بأنهم « بلاغيون مدرسيون استقرؤوا ذاكرتهـــم الجماليــــة واستخلصوا منها مثلا أعلى ثم استنبطوا من هذا المثل قواعد قيموا بهـــا الحداثة » (٣٩) • وهذا المثل الأعلى قاد الانطباعية الى « شكل جديد من أشكال الرومانتيكية » (٤٠) • بالرغم مما تنطوى عليه من نزعة فنيـــة خالصة ، ومحاولة بعض معتنقيها تنظيم الانطبـــاع والتحذير من اطلاق الأحكام السريعة ، أو تكوين الآراء على نحو منفصل من دون ربطها بوحدة القصيدة (٤١) •

لقد وقعت القراءات الفنية والجمالية المتحررة من القواعد المنهجية ، فى خطأ « التحيز والتسرع » (٤٢) • وفى وهم الاحاطة بالنصوص من دون تكرار القراءة والنظر فى عناصر النص ومكوناته • فلا يظل من قياس نقدى سوى اخضاع تحليل الشعر الى أذواق النقاد (٤٣) ، وهى متغيرة

ومستجيبة لظرف خاص أو مؤثر عابر • ولما كانت التأثرية ، أو الانطباعية خلوا من القواعد والمعايير الواضحة ، وليس فيها أبعاد نظرية مقننة ، فانها تتسع ليندرج فيها كثير من التحليلات ذات النزعة الفنية المتجهة الى النصوص بحرية ، وان لم تع كونها تعمل نقديا ضمن الانطباعية ، التى لاتتضح فيها أسس منهجية صارمة ، شأن سواها من المناهج •

ففى تحليل محمد النويهى لقصيدة صلاح عبد الصبور ( أغنية من فيينا ) ، لانعثر على مدخل شعرى بالمعنى الفنى ، بل يلامس الناقد النص من زاوية العلاقة بين الرجل والمرأة ، وتفريع ثان لهذه العلاقة بهيئة ثنائية أيضا ، تقابل الروحانية والحسية •

يبدأ الناقد تحليله محاولا تحديد التجربة ، أى البحث عن مرجع فى الواقع الخارجى يفسر على اساسه الواقعة الفنية وما يجرى داخل النص من ترميز لتلك العلاقة • فيقسم القصيدة على قسمين كبيرين : التجربة التى يصفها بأنها عابرة أو « لقاء عارض بين المتحدث العربى وبين امرأة أوربية كان المتحدث فيها غريبا يشعر بالوحدة الموحشة » (٤٤) • ثم النهوض من السرير والنزول الى الطريق وافتراقهما • وينقسم كل قسم على موجات متعاقبة فكرية وانفعالية (٤٥) •

وعلى أساس هذا الأثر الذى خلقته القصيدة فى نفسه ، يحلل النويهى النص واصفا التجربة بالصدق ، والشاعر بالجرأة والشجاعة ، والقصيدة بالنظافة • وهى أحكام أخلاقية مصدرها الذوق والحدس والانطباع • ويصدر الناقد أحكاما أخرى تتصف بالحماسة الانشائية منها قوله « هذه لاشك درة درر شعرنا الجديد » (٤٦) • ويعلق على النص تعليقات جزئية منها عدم ارتياحه لتسمية الغرفة : عشا ، لما فى المفردة من رومانسية ، ووصف القبلة بأنها مفهومة لأنها مبتذلة مطروقة • وينتهى التحليل متأملا نهاية القصيدة وما توحيه من ظلال معنوية • ولا تفوت الناقد الاشارة الى بحر الرجز الذى جاءت عليه القصيدة ، ونظام قافيتها المتنوعة ، وأثرهما – البحر والقافية – فى ايصال الفكرة •

ونرى فى هذا التحليل تجسيدا لحرية الناقد الفنى وشمولية تحليله ، الى جانب اضطراب المصطلح النقدى وعدم ثباته أو اطراده ، الأمر الذى حاولت نازك الملائكة تجنب الوقوع فيه ، وهى تحلل قصائد مختارة لعلى محمود طه •

تخبر نازك قارئها ، بأن اختيار القصائد المحللة لايعنى كونها « كل القصائد الجيدة ، وانما نريدها مختارات نقتصر عليها لضيق المقام ، والأمثلة المعدودة تغنى بالاشارة والتمثيل على الكثرة الغالبة » (٤٧) •

ونازك تعنى بتصميم النصوص المحللة ، فتتأمل عنـوان النص وصلتـه بالمتن ، والافتتـاح وأثره فى التمهيد لدخول القارىء الى جوه ، وتطلع نارك قارتها كثيرا باحكـام معياريه كالقـول : قصيده جميلة كامله ، أو متميزة (٤٨) « تفوق سائر قصـائده » (٤٩) ، وتبحث عن مصادر الجمال والتميز والتفوق ، فنراهما فى الفكرة أولا ، وفى الصور المعبرة عنها ثانيا ، وفى المفردات المنتقاة ثالثا · وتلجا ـ مثل النويهى ـ الى تقسيم النص على أقسام أو مقاطع ، قياسا على المعنى الذى يؤديه كل منها ، وتقع فى مطابقه الواقع الخارجى بالواقعه الفنيه (٥٠)، تلخص الفكرة العامة للنص ، وفكرة البيت أو معناه أحيانا · ولاتنسى الاشارة بحسن اختيار الأبحر المناسبة للقصائد · اما المصطلحات التى تستعملهـا ، فهى تحصرها فى ( موضوع القصيدة ) أو ( فكرتها ) و ( مغزاها ) و ( رموزها ) و (رسم شخصياتها)، ان كانت مطولة أو قصة شعرية ، و ( بناء القصيدة أو هيكلها العـام ) و ( أسلوب النص ) ووسائله الفنية (٥١) ، وتستقصى مراجع الشـاعر الأسطورية والحكائية (٥٢) · لكنها لاتنجو من الانقياد الى انفعالهـا السريع بالنص · فلا ترى فيه الا ما تركه فى نفسها من أثر · مثال ذلك ، وصفها لغة القصيدة بالوضوح والبساطة ، وبحرها باللين والسيولة (٥٣)·

ولا يبتعد لويس عوض ، وهو يحلل بعض قصائد ديوان ( أقول لكم ) لصلاح عبد الصبور عن نهج النويهى ونازك فى اطلاق الاحـكام العامة المنبعثة عن الانطباع والتذوق ـ لا القواعد المنظمـة للنقد ـ ، فيصف قصيدة ( الظل والصليب ) بأنها « خير ما فى الديوان ، ومن أجمل شعر الشاعر قاطبة ، بل هى من أجود ما قرأت من الشعر فى لغات عديدة »(٥٤)· وبعد ان يعثر على فكرتها الاساسية الملخصة فى « أن الانسان يحمـل صليبه فى داخله ، وأن صليب الانسـان هو الحب » (٥٥) ، يبحث عن المرجع المؤثـر فى الشـاعر فيرى أن فكرة القصيدة مقتبسـة من قصيدة للشاعر الفرنسى أراجون ، لايسميها (٥٦) ، ولاينقل نصها أو بعضا من أبياتها للقارىء كى يشاركه ـ أو يخالفه ـ الرأى ·

ويسلك الناقد سـبيل التجزئة ، فيفصل المقدمة عن الموضوع الذى انبنى على أربع حركات ، استعمل لغة الموسيقى لوصفها حسب اندفاعها أو هدوئها ، متجنبا الخوض فى موسيقى الشعر الخاصة · وتفسير ذلك عندى هو صدور الناقد عن انفعاله أو انطباعه أو تأثره · فالذى تركه النص فى نفسه من أثر ، أحاله الى الموسيقى الخارجية الحقيقة ، فاستعار المسميات المستعملة فى الأداء السمفونى · ومثل هذا ما نراه فى تحليله قصيدة السياب ( أنشودة المطر ) حيث رأى فى تكرار كلمة ( مطر ) حركة موسيقية ·· تتبع حركة الموسيقى فى سوناتا من « سوناتات بيتهوفن ،

وان عليها الحزن الشفيف والأمل الواجف » (٥٧) ولكن تحليله الأنشودة لايستمر على وفق هذا النهج ، بل يمزج الدلالة الفنية الأنفة ، بالدلالة السياسية التى أوحت له بها خاتمة القصيدة ( سيعشب العراق بالمطر ) مستنتجا أن السياب يريد القول : « سيعشب العراق بالثورة » (٥٨) بالرغم من المرارات والخيبات • وينهى تحليله بدلالة نفسية راصـــدا ما سماه « الاضطراب •• والذبذبة بين نقائض لاســـبيل الى التوفيق بينها » (٥٩) • مفسرا قلق الشاعر الدائم « بأمراض النفس الكثيرة (٦٠) •

ان خلط التفسير الفنى بالســياسى والنفسى ، لايفسر الا بالانقياد للانطباع والانحياز الى الرىء المعد سلفا بفعل عوامل خارجة عن منطوق النص •

لكن الناقد الانطباعى ، يستطيع اذا استثمر حرية الدخـــول الى النص ، أن يضع ذاته فى التحليل حتى نحس قوته الأسلوبية ، وحضوره الطاغى • ومن ذلك ما يكتبه الناقد على جواد الطاهر من تحليلات ، أهمها عندى ، تحليله قصيدة الجواهرى ( لغة الثياب أو حوار صامت ) •

لقد وضع الطاهر لتحليله عنوانا ذا دلالة هو ( لغـــة الثياب •• عرفتها ) واضعا ذاته الى جانب عنوان القصيدة ، منطلقا منها ، مندمجا فيها ، منشئا مقالة تعتنى بالعرض وتخير اللغة والتعابير التى تطالعنا بها مقدمة المقالة : « الجواهرى الثر المبــدع •• يقولون ، فى فترات : انه انتهى •• » (٦١) • وتنساب المقالة متوازنة الاداء فى تقســـيم فقراتها وتسلسل أفكارها التى تشد القارىء اليها فيعود « الناقد شاعرا » (٦٢) يجعل « النص النقدى نصا أدبيا يقرأ مرتين : للدلالة على النص المنقود مرة ، ولذاته أخرى » (٦٣) •

نتلمس خلف الأسلوب الشــاعرى ، بعض الخطوات المنهجيـــة ومنها : الاشارة الى ( المنبة المباشر ) الذى بدأت به القصيدة ، ويلخصه الناقد بالقول ان الشاعر « شمر أرداته •• وغســـل ثيـــابه ونشرها للشمس » (٦٤) ، ومنها : اشارته الى ( طيات القصيدة ) أو ( طبقاتها ) التى تتدرج فى الانكشاف كلما أوغل القارىء فى القــــراءة • فالشعر الأصيل ـ يقول الطاهر ـ وهو الذى « لا يعطيك نفسه أول وهلة ، لأنه عزيز على صاحبه ، ولا يمنع نفسه عليك تمام المنع » (٦٥) •

وتغلب على التحليل الطاهرى ســـمة الاهتمام بالمضـــمون ، فيرى أن الثياب صارت رمزا للمظلومين وأنموذج المضطهدين المسخرين (٦٦) ، مع الاشارة الى أن الكلام كله كلام الثياب فى ( حوار صامت ) مع الشاعر •• مما جعل « أهل الذوق يهتزون » (٦٧) للقصيدة •

ان اعتماد الذوق ، وأدبية المقالة النقدية ، والاهتمام بالمضمون ، والاستطراد ، والاستعانة بما حول النص ــ منها : تغيير الأبيـــات بعد نشرها وتغيير بعض مفرداتها ، وشرح ظرف كتابتها ــ من أهم ما يميز تحليل الطاهر الذى كان له أثره فى عدد من نقاد العراق لعـــل أبرزهم عبد الجبار عباس الذى جاهر بانطباعيته ونظر لها ، مسوغا الانطباعية بأنها ، وان بدأت بالذاتية ، تنتهى بالموضوعية ورؤية العمل كما هو ، بعيدا عن اى ميل سابق (٦٨) ٠

وقد حلل عبد الجبار عباس قصيدتين للشاعر حسين مردان هما ( العالم تنور ) و ( الأرض والموت ) وبانت لنا عنايته بأسلوب التحليل المتميز بأدبيته العالية ، وميله الى التشبيهات المقربة للفكرة وتجســـيم الانطباع مع سوق الأحكام الجمالية مثل « القصـــيدة نمــوذج نقى ٠٠ وخطوة رائدة » (٦٩) ولغتها « بريئة من التقعر والابتذال ٠٠ وفى الايقاع رصانة ٠٠ ونغمة حزينة كأنها أنين مصدره مرح أقدام غضة على جسد فى حافة المغيب » (٧٠) ٠

ويلخص عبد الجبار عباس أفكار الشاعر فى نصه ويسلط الضوء على انسانيته خاصة ٠ ولا يعطينا حدا ملموسا لذلك كله الا بأوصــاف سريعة منها تشبيهه ( الأرض والموت ) بـ « ســـورة مختارة من نهر الزمن الطويل ٠٠ وفيها من دورة الطبيعة الأزلية ، اكتمال الوحدة الداخلية فى دورة واحدة دون فجوات أو هوامش ٠٠ » (٧١) ٠

ولعبد الجبار عباس اعتراض على ما يقدمه « صغار النقاد الانطباعيين الذين ٠٠ أساءوا الى التيار الانطباعى ، لأنهم أحالوا الممارسة النقدية الى لون من الهوى والأنانية الضيقة » (٧٢) ٠ فلا يرضى لنفسه هذا الضيق فى النظر ، بل يحاول أن يستنير بمحددات موضوعية مربها سريـــعا ٠ ومصطلحات نقدية لم تطرد فى تحليله ، أو تشبع درسا وتطبيقا (٧٣) ٠

وينطلق عناد غزوان من فهم مماثل لنصيب الذات فى موضـــوع النقد ، فيرى ان العملية النقدية تعتمد « التركيز على الخصائص المميزة للعمل الأدبى بلغة نقدية أدبية سليمة من خلال التحليل الأسلوبى الفنى الشامل » (٧٤) ٠ ولكن العناية بلغة النقد الأدبيـــة ذات الجماليـــات الخاصـــة ، مشروطة عنـــده بالابتعـــاد « عن السرد العقيم والتعميم الساذج » (٧٥) ٠ بالرغم من أنه يرتفع بمهمة الناقد التحليلى وصولا الى التنظير وتثبيت مقومات البناء الفنى والمنظور الحضارى (٧٦) ٠ وهو ميال الى استعمال مصطلح الجمالى والجمالى ، بدلا عن الانطباع والانطباعى ٠

ونجد فى قراءتنا تحليله المطول لقصيدة جبران ( المواكب ) (٧٧) بعض ملامح تأثريته الخاصة ٠

بعد بدأ معرفا بأعمال جبران ورومانيتكيته ، ثم وقف عند القصيدة ذاكرا تاريخ كتابتها وعدد أبياتها ، ملخصا موضوعها بوصفها « قصيدة ذات حوار فلسفى ذى صوتين : صوت الشيخ المجرب الحكيم الذى يمثل الحكمة الناضجة ٠٠ صوته الشاب الذى يرمز الى الطبيعة بعفويتها»(٧٨) ٠ وعلى هذين القسمين الكبيرين تنقسم ( المواكب ) فى تحليل الناقد ، مع ملاحقة هذا الانقسام فى المقاطع ( أو الأناشيد ) الثمانية عشر التى تألفت منها القصيدة ، أو ( المطولة ) على ما يصطلح الناقد فى ثنايا تحليله ٠ ففى كل مقطع أو لوحة يكتشف الناقد ثلاثه أركان هى : صوت الشيخ الحكيم ، والطبيعة ، والقرار « أو النداء الذى يعتمد الناى والغناء وأنين الناى رموزا لخلود الانسان » (٧٩) ٠

وفى التحليل رؤية مركزية فحواها رومانيتكية جبران وما تجسده المقاطع الشعرية للقصيدة من هذه النزعة الممثلة بمناقشة قضايا الانسان ووجوده ، وما يتعلق بهذا الوجود من خير وشر وعدل وحق وحب وسعادة وخلود وفناء ٠ وينجح الناقد فى جلاء كل منها فى موضعه ، وان جره ذلك الى شرح مضامين النص ، وترميز أفكاره بما يساويها فنيا داخل النص ٠ ويخصص الجزء الأخير من تحليله لعرض بناء ( المواكب ) فيرى أنه قائم على ما سماه « جدلية الطباق البلاغى والتكافؤ ، أو التضاد بين المعانى التى يبرزها نسق الألفاظ فى تراكيب لغوية تمتاز بالتضاد » (٨٠) ٠

ان الناقد يحصى فى هذا المقام ، ما ورد فى كل مقطع من تقابلات منها : الجوع / الشبع ، الخاتمة / البدء ، داء ، دواء يحيا / يموت ، نفع / ضرر ٠٠ وهى استنتاجات دلالية تقرب الناقد من النهج الأسلوبى الاحصائى ، بالرغم من أنه لم يستثمر الاحصاء لبناء قواعد أسلوبية خاصة بجبران ، لأنه لاينطلق من الثنائية البنائية المولدة للدلالة بل من الدلالة المولدة لثنائياتها ، التى وجد لها منبتا بلاغيا هو الطباق (٨١) ٠

ويستوقفنا فى تحليل الناقد ، رفضه الربط بين تخصيص البحر البسيط لصوت الشيخ ، ومجزوء الرمل لصوت الشاب ، لأنه غير متيقن من امكان اطلاق الربط بين الأداء المعنوى والأداء الموسيقى (٨٢) ٠ ونرى أن تشخيص الناقد سليم فى هذا الباب ، لكن ( الغنائية ) التى أعطاها مجزوء الرمل لصوت الشاب ( الطبيعة ) كانت تستحق منه وقفة ايقاعية خلا منها التحليل ٠

ويجد القارىء فى ختام التحليل ، ما وجد فى التحليلات السابقة ، من أحكام جمالية عامة ، منها وصف القصيدة بأن « فكرها الفلسفى العميق

وشعرها الصوفى الرائع .. يعد أروع صور الشعر الرمزى بين أشعار العالم » (٨٣) . مما يلزم مقارنة واستقصاء وأدلة نصية .

والى مثل هذا التضاد سعى جلال الخياط محللا نص البياتى ( النبوءة » واضعا لتحليله عنوانا دالا هو ( اتحاد التضاد فى ديوان : الكتابة على الطين ) (٨٤) ويعد قول البياتى : « تاكل الحرة تدييها اذا جاعت » بداية التقابل والتضاد . « تاكل الحرة تدييهـا أى ، تخضع أنوثتها لبقائها ، وبهذا يريد ان يحقق اتحاد التضاد » ويستعين لتثبيت الفكرة بشواهد من قصائد أخر فى الديوان ، ليعود ثانية الى ( النبوءة ) سائلا ، مثيرا مشاركة القارىء عن الجوع - جوع الحرة - وفقر الملوك وعدمية الشاعر وعرى الكلمات وسواها من الأسئلة ، التى ينطلق منها الناقد لكشف مضمون القصيدة ، وما فيها من اندفاع وقوة دعمتهما الاستعانة الرمزية - الأسطورية ، ويتوقف عند احدى صور التناص المهمة ، اذ يجد لقول البياتى « حاملا موتى معى » أصلا لدى أبى شبكة ودعبل الخزاعى (٨٥) . وليس للتقابل والتضاد دلالات فنية ، أو أبنية شعرية ؛ بل معان يلخصها الناقد بأن التقابل هو « الموت فى الحياة » والتضاد « الحياة فى الموت » (٨٦) . لكن لهذا الاستنتاج الدلالى صورا وتراكيب فى النص ، يتأملها الناقد ويضع قارئه بازائها فى ضوء تحديده لمصطلحى التقابل والتضاد بعيدا عن المفهوم البلاغى الذى حدد عمل عناد غزوان فى تحليل ( المواكب ) . فهما لدى الخياط خطوتان تحليليتان يتركب منهما اتحاد الأضداد .

ولايفوتنا أن نشير الى استكمال الناقد تحليلاته لقصائد أخرى للبياتى من الزاوية نفسها (٨٧) .

لقد أعطتنا قراءة هذا الأنموذج تصورا عن خطته ، ومنهجه القائم على التماس الحر مع النص وابراز مقوماته الجمالية المحددة بتشكلاتها النصية .

أما التحليل الذى يقدمه جابر عصفور لقصيدة السياب ( انشودة المطر ) (٨٨) - وهو من تحليلاته المبكرة - فمحاولة لربط ما فى داخل النص بخارجه ، الى جانب البقاء فى أسر ألفاظ النص ، ونثرها مشروحة مكررة ، يشجع على ذلك الصنيع ، ما وجده الناقد من تقابل بين ( المطر ) و ( الجوع ) فى النص . وعلى وفق هذا الفهم الآلى انحلت القصيدة ( ولم تحلل ) فكان مطلعها عند الناقد حديثا فى عينى حبيبة الشاعر ، لكنه حديث سياسى يتصل بجوهر المأساة التى « دفعت الشاعر الى الفرار من العراق » (٨٩) . وعلى هذا النحو يفقد النص طاقته الأسطورية ، وقوة الطقس العراقى القديم الذى أراد الشاعر استثماره

في القصيدة مرمزا ، لا موضحا أو كاشفا . فالسياب لايكتب عن ظرف طارئ او موضوع عابر ، بل يعبر عن هم كوني واسع ، مستلهما روح الأسطورة ونسقها المستمر .

ان حديث الناقد عن ( ايقاع ) المطـــر في النص ، يتلاشى ويخفت ليظهر تعليقه على اندماج ذات الشاعر وموضوعه . فالحبيبة رمز للوطن الذي لايتحقق التواصـــل معه ( ومعها ) الا بزوال الظـــلم (٩٠) . لكن الشاعر يعود لثنائية الموت والولادة ليستجلي أثر ذلك في تغير طريقـــة القصيدة « في الوزن واستخدامها للصور » (٩١) . فتكرار كلمة ( مطر ) وهي تفعيلة ناقصة أحدثت مفارقة صوتية أكدت المعنى من جهة ، وربطت المقاطع من جهة ثانيـــة ، ومهدت للنتيجة النهائيـــة للقصـــيدة مـــن جهة ثالثة (٩٢) .

وقد ظهرت في هذا التحليل بوادر العناية ببنـــاء القصيدة وأهميته في ايصال دلالاتها . لكن التوجيه العام لقراءة ( الأنشودة ) بكونها ذات بعد سياسي ــ جماعي في المقام الأول ، أضاع فرصة استكمال هذا التحليل الجمالي ، وذهبت به الى خارج النص كثيرا (٩٣) .

نستطيع اجمالا ، أن نرصد في التحليلات السابقة التي اتخذناها ( أنماطا ) تغني عن مثيلاتها مما لم نتوقف عنده (٩٤) ، تلبيتها لهاجس الابداع بديلا عن الخطوات المنظمة ، والاجراءات المطردة ، وغياب المصطلح النقدي الواضـــح ، والاكتفاء بالتحليل من دون تركيب ، أو جمع لأجزاء النص ، بالرغم مما في بعضها من لمحات ذكية ، ونظر دقيق وأسلوب أدبي يحفظ للنقد صفة الأدب التي ضعفت بالاقتراب من صيغ العلم والتحليلات الاحصائية التي سنطالعها في أنماط لسانية وبنيوية منتخبة .

## الألسنية وتفريعاتها

يحسن بنا ، قبل مواجهة التحليلات البنيوية والأسلوبية للنصوص ، أن نتأمل ، باختصار يقتضيه المقام ، النشأة الأولى لهذا الاتجاه ، وهي نشأة تحيل الى الألسنية لكونها المهاد الذي ترعرعت البنيوية في أحضانه .

ان فردينان دي سوسير « الذي لم يكن يستعمل لفظة بنية » (٩٥) في محاضراته التي ضمها كتابه الوحيد المنشور عام ١٩١٦ بعد وفاته ، يعد « آدم الألسنية »(٩٦) وهو « الأب الحقيقي » (٩٧) للبنيوية و « أول روادها » (٩٨) .

لقد كان تفريق سوسير بين اللغة والكلام ممهدا لاستقلال النص الأدبى بوصفه نظاما لغويا خاصا فى المقام الأول ٠

يرى سوسير أن اللغة نتاج المجتمع للملكة الكلامية ٠٠ وهى مكتفية ذاتيا (٩٩) ٠ أى أن كيانهـا قائم بنفسـه أما الكلام « فهو حـدث فردى » (١٠٠) ٠ أى أنه متصل بالأداء ، أو القـدرة الذاتيـة للمتكلم ٠ ولدراسة اللغة لابد من مراعاة لكونها نظاما خاصا من العلامات ، أو الاشارات المعبرة عن الأفكار (١٠١) ٠ وذلك يلفت النظـر الى خاصـية التنظيم والطبيعة الاشارية والضبط الذاتى داخل الجمل والنصوص ٠ وهى خواص قائمة على العلاقات الداخلية بين العناصر ٠

لقد شدد سوسـير على دراسة اللغة دراسة وصفية داخلية ، ونبذ الدراسة التاريخية الخارجية ، ممثلا لذلك بلعبة الشطرنج ، حيث يكون الحديث عن انتقالها من الشرق الى أوربا ، خارجيا ، وكل شىء يتنـاول نظامها وقواعدها يعد داخليا (١٠٢) ٠

وهذا ما يؤكده البنيويون اذ يرون أن تاريخ الكلمة لا يعـرض معناها الحالى ، بسبب وجود النظام الذى تؤلفه مجموعة من المعانى ، تتعلق ببعضها بعلاقات مترابطة (١٠٣) ٠

وقد أثر قول سوسير بالاهتمام بالنظام ، أو النسق فى دعوة البنيويين الى الفصل بين دراسة الأدب ، وتاريخ الأدب (١٠٤) ٠ وقوله بالطابـع الاعتباطى ( التعسفى ) للعلامة اللفظية اعتقادا منه أن ( الدال ) أو الصورة السـمعية للكلمة لاتنطوى على أية اشـارة أو احالة الى مضمون المدلول أو المفهوم (١٠٥) ، أدى ، الى جـانب ظهور مبـادىء علم العـلامات ( السيميولوجيا ) الى زهد البنيويين بالمعانى العامة للنصوص ، أو القيمة النهائية لها ٠ وحاولوا ، أن يبحثوا فى الوظائف الدلالية للنصوص بناء على خصـائص بنياتها التركيبيـة بمستوياتها اللغوية (١٠٦) ٠ وقامت القراءة البنيويـة للنصوص على البحث عن فرضـية التنظيم الذاتى فى النسيج النصى (١٠٧) ٠ وهو تنظيم لا يستطيع المحلل تلمسه الا اذا اعتمد تحليل المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية للنص ، مبتدئا بالنص نفسه (١٠٨) من دون الرجوع الى ما حول هذا النص من معلومات تخص حياة قائله ، أو بيئته الاجتماعية ، أو ظروف قوله ٠

واذ تتطور الدراسات اللغوية وتشـيع مصطلحات علم اللغة ومن بينها : البنية السطحية ، والبنية العميقة للجملة ، والمقـدرة ، والأداء ( أو الانجاز ) لدى جومسكى (١٠٩) ، يفيـد البنيويون من هذا التطور للبحث فى علاقات الحضور والغياب فى نسيج النص (١١٠) ، وما يقوم بين عناصره من علاقات مذكورة ، أو محذوفة فى النص ، تخضـع لنظامه

الخاص ويمكن استنباطها بالقراءة التى تغور فى باطن النص لاستجلاء تلك العلاقات ٠

واذا كانت البنيوية قد أفادت من ألسنية سوسير مجافاة ما هو تاريخى وخارجى والتنبه على نظام البنية النصية والعلاقات التى تحكم عناصرها ، فانها افادت من دعوة الشكلية الروسية الى أن يواجه الناقد الأدبى الآثار نفسها ، لاظروفها الخارجية ٠ فالأدب « أو ما يجعل من عمل نصا أدبيا هو موضوع الدراسة النقدية او علم الادب » (١١١) ٠ وما عرف فى الدراسات النقدية الحديثة بـ « الشعرية » (١١٢) ٠

لقد تلقف المحللون البنيويون العرب أشتاتا من التيارات داخل النظرية البنيوية ذات المهاد الألسنى ٠ وانتقوا منها ما يلائم نزعاتهم النصية فجءت تحليلاتهم خليطا من التأثر والتمثل والتطرف أحيانا فى عزل النص الأدبى عن سياق قوله ، والانحباس داخل النسق اللغوى المجرد ، ونقل اجراءات تحليل اللغة الى ميدن تحليل النصوص ٠

ويعد الناقد كمال ابوديب من أوائل المتأثرين بالبنيوية عربيا ، ويتميز الى جانب جهوده المبكرة ، بالميل الى التحليلات والتطبيقات وصولا الى الفرضيات النظرية ٠ وقد بدأ اهتمامه أولا بالبنية الايقاعية للشعر العربى ، محاولا تقديم ما سماه ( البديل الجذرى لعروض الخليل ) يستمد أسسه من علم الايقاع المقارن ، وافتراض وجود مرحلة سابقة على الجيل الأول من الشعراء الجاهليين كان الايقاع الشعرى فيها ايقاعا نبريا خالصا ، واستنتج من ذلك أن التراث يبقى مستقلا ، قائما بذاته ، متمتعا بحيويته الداخلية ٠ ويرفض أبو ديب الدراسة التاريخية مقترحا الفصل بين الواقع الشعرى الفعلى ، والصورة التى أبرز فيها هذا الواقع على مستوى المكونات الايقاعية (١١٣) ٠ الا أن افادته من البنيوية والدراسات الشكلية للايقاع خاصة ، لم تكن واضحة ، فمصادره تخلو من أى مرجع فى هذا المجال باستثناء كتاب واحد لجومسكى (١١٤) ٠

وتتضح الافادة الصريحة فى كتابه التالى الذى صدر أواخر العقد الثامن وهو ( جدلية الخفاء والتجلى ) الذى وضع له عنوانا ثانويا هو ( دراسات بنيوية فى الشعر ) معتمدا أولا على ليفى شتراوس وجومسكى، وبدرجة أقل على جاكوبسون وريفاتير وجوناثان كلر من المفكرين والكتاب البنيويين واللسانيين ٠

يعلن أبو ديب فى مقدمة كتابه أن هدفه اكتناه جدلية الخفاء والتجلى وأسرار البنية العميقة وتحولاتها طموحا « الى فكر بنيوى لايقنع بادراك الظواهر المعزولة ، بل يطمح الى تحديد المكونات الأساسية للظواهر ــ فى الثقافة والمجتمع والشعر ــ ثم الى اقتناص شبكة العلاقات التى تشع منها

واليها ، والدلالات التى تنبع من هذه العلاقات، ثم الى البحث عن التحولات الجوهرية للبنية التى تنشأ عبرها تجسيدات جديدة ، لا يمكن أن نفهم الا عن طريق ربطها بالبنية الأساسية واعادتها اليها ، من خلال وعى حاد لنمطى البنية : البنية السطحية والبنية العميقة » (١١٥) ٠

وهذا الاعلان عن الهدف ، يشتمل على تسمية الاجراءات ، أو الخطوات التى يتبعها أبو ديب ، وهى ذات مراجع بنيوية واضحة ، فى مقدمتها تفريق جومسكى بين البنية السطحية والبنية العميقة فى بناء الجمل ، والتحويلات التى تتحول على أساسها تلك البنى (١١٦) واكتشاف « جمل النواة التى تعتبر العناصر الأساسية للمحتوى ، التى تشتق منهـا جمل أكثر تعقيد مألوفة فى الحياة الحقيقية عن طريق التطور التحويلى » (١١٧) ٠

وتتضح فى دراساته أيضا افادته من أبحاث كلود ليفى شتراوس فى الأنثروبولوجيا البنيوية ، وتحديد الظواهر الأساسية التى لا تعمل عناصرها معزولة ؛ بل ضمن شبكة علاقات تتكون فى الثقافة والمجتمع الى جانب تكونها فى الشعر ٠

تقوم بنية القصيدة ، فى ظن الناقد ، على تحويل اللغة الى بنية معقدة تجسد البنيـة الدلاليـة وتحدد فاعلية العنـاصر المكونة لهذه البنيـة ، وما يختفى تحتها من جدلية عميقة بين الثنائيات ، ومنها علاقات النفى ، أو التكامل أو التحول » (١١٨) ٠

وفى نص أدونيس ( كيمياء النرجس ـ حلم ) من ديوانه ( المسرح والمرايا ) يجد الناقد ما يسميه ( هاجس النزوع ) ، وهو بنيـة تجسد التوتر القلق بين زمنين : « الآن والآتى ، أى لحظة ثنائية ضدية أساسية فى الثقافة الانسانية » (١١٩) ٠

ويهدف النـاقد فى تحليـله النصى هذا الى تأسيس ملامح نظرية بنيوية للمضمون الشعرى ، فالشعر عنده « فاعلية خلق ورؤيا متأصلة فى الذات الانسانية ، واكتناه للحظة التوتر بين الانسان والعالم » (١٢٠) ٠

ولعـل الاهتمام بالمضمون ، من المبـاحث الدلاليـة التى لا توليها الدراسـات البنيوية المدرسية أهمية كبيرة ٠ وهذا ما يؤكده تحليـل شتراوس وجاكوبسون لقصـيدة ( القطط ) لبودلير التى أشـار اليها أبو ديب فى مراجعه ٠

ويقتصر عمل البـاحثين ، الذى نشر المرة الأولى عام ١٩٦٢ ، على دراسة توزيع القوافى المذكرة والمؤنثة ، وحصرها فى مجموعات عددية : رباعيتين ، وثلاثيتين تتألف منهـا أبيات السوناته الأربعة عشر ، ووصف الجمل نحويا وصوتيا ، والانتهاء بالمستوى الدلالى ، حيث تتوسط القطط

لابعاد المرآة ، ووقوف الشاعر وجها لوجه أمام الكون ، بعد تحرره من حب بالرغم من محدوديته واعتاقه من تزمت العالم (١٢١) ٠

لكن أبا ديب يستفيد من عمل جاكوبسون وشتراوس ، على صعيد الدلالة والتقفية والهيئة الخطية للقصيدة ٠ ويطبق مفاهيم البنيوية حول الخصائص الذاتية للبنية ٠ ومن أهمها : التنظيم النسقى والتحكم الذاتى والتحولات ٠

يرى أبو ديب أن قصيدة أدونيس بأبياتها الثلاثة عشر ، هى قصيدة تحولات ، وأنها « بنية من التحولات الجذرية » (١٢٢) ٠ ويكتشف فيها ثلاث علامات أساسية هى : المرايا والجسد والأنا ٠ وتولد هذه العلامات ثلاث حركات دلالية هى : حركة المرايا ، وحركة الجسد ، وحركة الأنا التى تتفاعل على مستويات متعددة : دلالية وتركيبية وايقاعية وصوتيـة وتقفوية ، تتشـكل منها القصيدة على صعيد التضـاد (١٢٣) ٠ ويحدد أنساقا متكررة متشابهة ومتضادة تتكون ضمن كل حركة أولا ، ثم ضمن السياق الكلى للنص ٠ ولا يخضع تقسيم النص الى علامات وحركات لعدد ثابت من الأبيات ٠ فالحركة الأولى مكونة من بيت واحد هو البيت الاول : المرايا تصالح بين الظهيرة والليل ٠ والحركة الثانية تضم الأبيات (٢ ـ ٩) ٠ والحركة الثالثة تضـم الأبيـات ( ١٠ ـ ١٣ ) ٠ فى الحركة الأولى تقوم ( المرايا) بالوساطة بين الظهيرة والليـل ٠ وفى الحركة الثانيـة يكون ( الجسد ) علامة مرتبطة بأربعة أفعال : يفتح الطريق ٠٠ يبدأ الحريق ، ما حيا نجمه الطريق ، عابـرا آخر الجسـور (١٢٤) ٠ أما حركة ( الأنا ) فتعبر عنها الافعال المنسوبة الى الذات : قتلت المرايا ، ابتكرت المرايا ٠ ولكنه بالرغم من انقياده للمستوى الدلالى فى تقسيم النص الى علامات وحركات ، يستعين بالأدلة اللسانية ، أى بالملفوظ الشعرى وما يقدمه التكرار والتقديم والتأخير والحذف من دلالات ، لايمانه بأن بنية القصيدة تجسد بنية الرؤيا الشعرية وتحولاتها (١٢٥) ٠ على هذا الأساس النظرى، يشكل ( الخفاء والتجلى ) ثنائية ضدية تعبر عن انشطار الرؤيا بين ظهور ووضوح ، ومذكر ومؤنث ، وجمع ومفرد ، وما تتولد عنها من بنيات فرعية داخل النسق نفسه مثل الظهيرة / الليل والمرايا / الجسد ٠٠

وأرى فى الحاح أبى ديب على اكتشاف الثنائيات الضدية الحادة فى النصوص الشعرية التى يحللها ، حسا غيبيا ( ميتافيزيقيا ) يرى العالم نفسه منشطرا على وفق الثنائيات الضدية التى تتحكم فيه ، ويترتب عليها قبوله أو رفضه أو تجاوزه لخلق عالم جديد (١٢٦) ٠ وهذا ما يظهر حتى فى تسمية كتابيه ( الرؤى المقنعة ) و ( الخفاء والتجلى ) ٠ وتتجسد فى تحليلات أبى ديب كثير من عيوب النقل المباشر من البنيوية ، نسجل هنا أهم ما رأينا منها فى تحليله لنص أدونيس وهى :

١ ـ انقياده التام ، فى التحليل ، لما وضعه من فريضة نظرية ملخصة فى الانقسام الثنائى الحاد ، أو المتعارض • فيحمل النص أحيانا ما لا سند له فيه • ويتعسف فى هذا المجال ليثبت اطراد الثنائية • ومنه افتراضه التعارض فى بيت أدونيس ، ( بين ايقاعه والقصيدة ) ، ناسبا الايقاع الى الجسد ، أى الفردى الخاص المبدع ، والقصيدة الى الجماعى العام الموروث (١٢٧) وكأن الثنائية وصفة جاهزة لكل نص شعرى (١٢٨) •

٢ ـ تتعرض بنية القصيدة للتفتيت بسبب تكثير الثنائيات ، ومحاولة استقصائها من خلال تجزئة بنية النص الى تركيبية ودلالية وايقاعية وتقفوية ، وكان كلا منها يعمل منفردا أو مستقلا •

٣ ـ استعارة خطوات النحو التوليدى التحويلى المستنبطة أصلا من اللغة العادية وعلى صعيد الجملة لا النص ، وتطبيقها على لغة الشعر الخاص وعلى بنية النص كله •

٤ ـ التذبذب بين المنهج الوصفى ، وكشف الأنساق التى تتحكم فى البنية النصية وتحولاتها ، أو الدلالة أو المغزى • ومثالها مصطلحا ( فهم العالم ) و ( الرؤيا الشعرية ) • ويظهر هذا التذبذب فى تأليف مرجعى غريب يبدأ بعبد القاهرة الجرجانى من التراث النقدى ، ويمر باللسانيين وعلماء النفس والاجتماع ، والمنظرين للتأويل ، وربط البنية بالمجتمع (١٢٩) •

٥ ـ اهمال محاور ذات أهمية فى تحليل النصوص • من بينها محور الصورة الشعرية ، ومحور التناص أى تداخل النصوص بعضها مع بعض فى علاقات نصية ، ومحور الصوت •

٦ ـ اخضاع الشعر الغربى ، أو المترجم الى الانجليزية ، للتحليل اللسانى على وفق مبادىء تركيب الجملة العربية ، واغفال ما لا يظهر بالترجمة من خصائص تتصل باللغة التى كتبت بها تلك النصوص (١٣٠) •

٧ ـ افتراض وجود أكثر من مركز فى النص الواحد (١٣١) ، مما يشتت التحليل ويربك القراءة والقارىء معا •

٨ ـ تسويغه الخطأ اللغوى أو العروضى ، فيعده جزءا من التحول (١٣٢) الذى يطرأ على النواة أو التفعيلة •

٩ ـ لا يحفل الناقد بالتوجيهات النصية • ومنها العنوان الذى لا يرى فيه الا تجسيدا للثنائية وتحولاتها • فالكيمياء « فاعلية تحويل أساسية ، على عكس العملية الفيزيائية » (١٣٣) • ويهمل ما يمكن أن

تضيفه القراءة ، ونشاط القارىء الى اكتناه شعرية النص أو « ما يجعل من الشعر شعراء » (١٣٤) • ويهمل السياق العام الذى ينطوى تحته النص أيضـــا (١٣٥) •

١٠ ـ ( يضاعف الأمثلة ولا يؤسس منهجا • من هنا كان الغائب الكبير فى معترك محاولاته واجتهاداته هو الكاتب » (١٣٦) • فأبو ديب يسحب المصطلحات من حقولها ثم يسقطها على النصوص المحللة لتعزيز نظريته • فيعود الى البنية السطحية والبنية العميقة فى كتاب لا حق له ليجد « أن الشعرية هى وظيفــة من وظائف العــلاقة بين البنيــة العميقة والبنية السطحية » (١٣٧) •

١١ ـ تتخلل لغة أبى ديب العلمية وجداوله واحصاءاته، شطحات وصفية يمكن نعتها بالمجانية والانشائية • من بينها قوله « فى هذه القدرة الهائلة على تجسيد الرؤيا الشعرية •• دلالة مذهلة على الطبيعة العجيبة للشعر » (١٣٨) • فالهائلة والمذهلة والعجيبة أوصاف ليست لها ظلال محددة فى التحليل اللسانى المجرد •

١٢ ـ وأخيرا نسجل اضطراب صـــلة أبى ديب بمراجعـــه ، فهو ينقاد لها أحيـــانا بحرفيـــة تامة ، ويأخـــذ منها من دون اشارة أحيـــانا أخرى (١٣٩) •

وتحلل خالدة سعيد قصـــيدة الســـياب ( النهر والموت ) واصــفة تحليلها بأنه « دراسة نصية » (١٤٠) • وتوضح هدفها النصى فى الأسطر الأولى قائلة : « المشكلة ، بالنسبة الى ، فى القراءة النقدية ، هى كيف اكتشف العلاقات الخفية ، وأقبض على اختلاجات الفكر الأولى ، فأجعل النص يشـــف عن الهموم البدائيـــة الســــاكنة فى نبض الهموم المعاصرة » (١٤١) •

ولتحقيق هذا الهدف تقسم الناقدة عملها على قسمين : الأول يدور حول هندسة النص ، والثانى بحث عن حيوية النص (١٤٢) • فى القسم الأول تقف عند التقاط الانطباعات الأولى متمثلة فى تكرار كلمة ( بويب ) وكلمة ( النهر ) تكرارا دوريا منظما ، وتحصى الصيغ الكلامية التى خاطب بها الشاعر النهر ، والصيغ التى جاء فيها ضمير المتكلم فى المقطع الأول من القصيدة مستنتجة أن هذا المقطع هو مسرح العلاقة بين النهر والمتكلم • وتحت عنوان : الحقل الذى تنتمى اليه الكلمات ، تجد الناقدة أن القصيدة تتحرك بين قطبين هما : سيادة الماء وسيادة الانسان (١٤٣) • وفى الأفعال والمجال الذى تتم فيه ، تواصل تحليل النص لسانيا من خلال المستوى التركيبى لتتأمل صيغ الأفعال وفواعلها ودلالاتها واسنادها • وتقف عند التماس العلاقات وتحولاتها ومفاصل انعطافها ، لتجد أن القصيدة تنطوى

على أربع حركات تغلب أولاها على المقطــع الأول وهى حركة طى ونشر ، وتواتر بين المنغلق والمنفتح ، لأنها نتيجة احتواء أو حضــور تليها علاقة تحرر أو غياب (١٤٤) ، وتمثل الحركة الثانية تحولات العلاقة بين الانسان والنهر ، أو الكون من خلال أربع دوائر متتابعة ، أما الحركة الثالثة فتتأكد فيها الحركة الدائرية للقصيدة بالعودة الى نداء النهر ، حيث ننتقل من الحلم أو الأسطورة الى وعى انسانى يحيط بما هو كونى • وفى الحركة الرابعة التى يمثلها البيت الأخير نصل الى البعد الميتافيزيقى المتجسد فى انتصار الحياة بالموت لأنه « كلما مات الانسان بات أعظم حياة » (١٤٥) • بمعنى خلوده واستمرار مبادئه التى ضحى من أجلها •

وفى القسم الثانى من التحليل ، تغور الناقدة فى دينامية النص أو ما تخضع له القصيدة من « نظام داخلى دقيق من العلاقات يربط بين محاورها ومستوياتها ربطا تتولد منه الدلالات ، أو تتكامل بفضله» (١٤٦) • وتتجسد حيوية النص عنــدها فى دينامية البنيـــة ، والصورة وعلاقات الصور • تستنتج فى النهاية أن ميزة القصيدة ، أو فنيتها الخاصة لا تتولد من جماليه الاجزاء ، ولا تكمن فى اثر القراءة السطحية الأولية ، بل فى كونها « عالما متكاملا من العلاقات ، تبدعها ، أو تكشف عنها » (١٤٧) • وتتمثل هذه العلاقات المبدعة أو المنكشفة فى بنية شبكية دينامية ، تكون بمجموعها حركة جدلية بين الحياة والموت ، وبدرجات متفاوتة من التعقيد منها : الحركة البسيطة القائمة على البنية الثلاثية للصورة :

غرق          تفاعل          انبجاس

أو موت          حلول          انبعاث

وحركة دائرية أكثر تعقيدا ، تمثــل دورة الحياة والموت ، وأخيرا البناء الاجمالى الذى يشكل حركة شمولية تركيبية ، تتم بتفاعل مجموع الأجزاء تفاعلا مولدا للدلالات (١٤٨) • وذلك يسوغ وصفه القصــيدة بأنها ذات وحدة عضوية •

وتعد الناقدة ( النهر والموت ) مثالا « للقصيدة ــ الرؤيا » (١٤٩) • لأن الشاعر بلور فيها حلم الجمــاعة ، ونقله من الحدس والتطلع الى حالة الجواب عن معضلات الحاضر • والقصيدة نوع من اكتشاف العالم ، وفتح آفاق جديدة ، لأنها توحد الأبعاد الذاتية والكونية والجماعيـــة ، توحيد تآصر وتفاعل وشراكة ، عن طريق ابداع الرمز الرئيس فى القصيدة وهو رمز النهر (١٥٠) • وتقدم القصيدة دليلا على بطلان التمييز بين الشكل والمضمون ، فالتخطيط الشــكلى للقصــيدة هو « تجريد محض لحركتها

الاجمالية ، وفي الوقت نفسه ، وبالقدر ذاته تخطيط تجريدى لمضمون القصيدة ؛ بل ان لغـة القصيدة وبنيتها الحركيـــة ، هى التى تحفر فى آبيه لحركة الكونية طريقا لحركة انسانية خارقة » (١٥١) ٠

ولا يخفى على قارىء هذا التحليل البنيوى أن النـاقدة أفادت من السياق العام الذى ينضوى تحته النص ، أو المعلومات التى يتشكل منها أفق القراءة ، ومنها دلالة ( بويب ) فى شعر السياب وحياته ، والسيق الرمزى الذى أدخله فيه السياب ، وافادتها من معاناة السياب الحياتية ونظرته الى الصراع بين الحياة والموت ٠ الى جانب التزامها خطوات منهجية صارمة يقتضيها التحليل اللسانى ، من بينها : الانطلاق من بنية النص المتحققة لسانيا ، والنظر الى النص نظرا كليا شـاملا ، مع ربط البنيـة النصية بالدلالات الاجتماعية والسياسية ٠ فلا تغلق بنية النص (١٥٢)، بل تكسبها مرونة وانفتـاحا ، بسبب طريقتها الخاصـة فى فهم النص وتحليله (١٥٣) ، وبروز شخصيتها القارئة ، خلافا لما وجدناه فى تحليل كمال أبى ديب ٠ وتمزج مستويات البنية بطريقة ذكية ، ولا تغفل محور الصورة ، والمستوى الرمزى والأسـطورى ، لكنهـا تهمل تماما الجانب الايقاعى فى النص ، والتداخل النصى أيضا ، أما الجانب الاحصائى فى عملها ، فلم يكن مقحما أو رياضيا جافا ؛ بل جاء مسوغا ومقبولا ، وانبنت على معلوماته كثير من نتائج التحليل ٠

ولكننا نأخذ على الناقدة ، تعسفها فى رصد تحولات العلاقات البنائية فى النص ، حيث ردتها الى عنصرى الماء والتراب ، ومبالغتها فى تصوير الحركة الدائرية المفترضة للقصيدة ٠ ولم تساعد الأشكال التوضيحية فى تقريب هذه الحركة للقارىء : بل زادت غموضها غموضا ٠

وبالرغم من انصراف الناقدة الى كشف العلاقات الداخليـة لنظام النص ، خرجت الى حقل الدلالة لتعثر على مدلول جماعى سياقى ٠ فأوكلت الى الشاعر فى القصـيدة مهمة التعبير عن المستوى الاجتماعى الواقعى أو ما سمته مسـتوى الوعى الذى يقـابل « مستوى الحلم والأسـطورة أو مسـتوى اللاوعى » (١٥٤) ، الأمر الذى جعـل بعض النقاد يصفونها بأنها « سوسيرية النزعة ، شكلانية المبدأ ، ماركسية التلاوين ، وانتقائية الهدف والمرمى » (١٥٥) ٠ لكننى لم أجد لهذه المراجع ظهورا واضحا — كما وجدنا لدى أبى ديب — بل تحاول الناقدة استثمارها واذابتها فى رؤيتها الخاصة ٠ ومثل ذلك يقـال فى افـادتها من القواعد السيميولوجية فى دراسة الحقل الذى تنتمى اليه الكلمات (١٥٦) ٠

لكنها استطاعت — فى محصلة جهدها — أن تحقق بعض وعدهـا بكشف علاقات النص وهمومه ٠

وفى تحليل الناقد مالك المطلبى لبعض قصائد بدر شاكر السياب ، تحضرنا عبارات سمويل ليفن بشأن مدى مناسبة القواعد الموضوعة للتحليل اللسانى للغة العادية ، للتطبيق فى تحليل الشعر • لأن لغة الشعرية : « مرتبة منتظمة بطريقة مختلفة • وبهذا فان التحليل اللسانى المطبق على الشعر قد ينتج نحوا مختلفا عن النحو الذى يمكن أن ينتجه تحليل اللسانى للغة العادية » (١٥٧) •

وما يفعله مالك المطلبى فى تحليلاته البنيوية ـ لشعر السياب خاصة ـ يعد تطبيقا عمليا لمحاولة ارساء نحو جديد للنص ، يذكرنا بالوظيفة القواعدية ، لكنه يحيلنا الى استعمال آخر لها داخل النص (١٥٨) •

فالواو التى يبدأ بها السياب قصيدته ( شناشيل ابنة الجلبى ) :

وأذكر من شتاء القرية النضاح فيه النور •

« ذات وظيفة سردية وليس لسانية » (١٥٩) لانها تقوم بربط أفعال الراوى واستمرارها • ويسند الناقد استنتاجه هذا ، بتأمل الهيئة الخطية للقصيدة أى شكلها الطباعى وتوزيع أسطرها ، والفواصل أو علامات الترقيم التى يجد لها الناقد دلالات جديدة داخل النص • من بينها ترقيم الحذف ( •••• ) وخطوط الاعتراض ( ـ ـ ) لانها لا تقوم بتعيين حدود التعالق ، أو الترابط حسب وظيفتها الخطية ؛ بل هى ـ عنده ـ علامة على ضياع تلك الحدود حسب وظيفتها الشعرية (١٦٠) •

يتعقب الناقد بنى النص بوضوح وتركيز • فبعد أن يصرح بمهمته فى مقدمة دراسته بأنه لا يجيب عن سؤال : ماذا تعرف عن السياب ؟ بل : ماذا تعرف عن شعره ؟ يحلل النص تحليلا شموليا ، بادئا بعنوانه الذى يعده ( نصيصا ) أو نصا صغيرا ، فيرى أنه يختزل نسق النص ويقوم بالتضعيف والتمركز : تضعيف تسمية العنوان ، لأنه عنوان للديوان وعنوان للقصيدة معا ، وتمركزه بنية افتتاح مزدوجة : دلالية ووظيفية (١٦١) • أما النسق العام فى النص فهو نسق التقاطع الثنائى فى بناه كلها : لسانيا هناك ( ترابط / انقطاع ) ، وتجنيسا ( شعر / سرد ) ودلالة ( مطر / طوفان ) ووزنا ( وافر / رجز ) • ويستدعى ذلك تشبيه نسق النص بلعبة فقدان الطريق الى الهدف ( المتاهة ) القائمة على تقاطع الخطوط لاخفاء الخط الصحيح • ويقدم للقارىء مثالا مصورا لهذه اللعبة فيؤكد وجود ثنائية أشمل هى الظهور والاختفاء ، أو الفراغ والامتلاء •

أما أدلته فهى لسانية أولا ودلالية ثانيا ، مع توسيع النحو والدلالة بتنشيط مستوى التلقى ، والغور الى البنى العميقة المتحكمة فى النظام المتحقق للنص .

وتستجيب بنية التقاطع التى تسم البنى الفرعية الأربع للنص ( النحوية والتجنيسية والوزنية والدلالية ) لمركز مفترض هو ( فضاء الشناشيل ) . وتمثل هذه الاستجابة ما يسميه المطلبى ( عقل النص ) ، الذى يعمل على خلق لعبة الوصول الى الطريق . ويحمد للمطلبى فى تحليله البنيوى هذا إهتمامه بموجهات قراءة النص . ومن بينها عنوانه ، والهيئة الخطية له ، وعلامات الترقيم خاصة ، وصلة النص بالراوى (١٦٢) من خلال ما سماه ( البروز السردى ) أى ظهور مزايا من جنس السرد فى القصيدة ، واهتمامه بالسياق الشعرى العام بالاحالة الى قصائد للسياب أو ربط النص بنتاج السياب الشعرى ، واهتمامه بالدلالة القائمة على تعارض الجفاف والخصب .

ويسجل عليه اغفال المستوى الايقاعى باستثناء اشارته المقتضبة الى تداخل وزنى الوافر والرجز فى النص . وتفسيره لبعض مفردات النص تفسيرا جزئيا أو معنويا مباشرا فيقفز بذلك على تحليلاته المتأنية . كقوله ان كلمة ( هواء ) فى بيت السياب ( هواء كل أحلامى أباطيل ) تعنى الخواء أو العدم ، فيما نرى أن دلالتها الأقرب هى الخذلان والتلاشى (١٦٣) .

ويقدم الناقد محمد مفتاح فى تحليلاته للنصوص الشعرية ، مثالا لتجديد الرؤية النقدية وتعديل الأسس النظرية بالافادة من أدوات مختلفة ، يستطيع التحليل بواسطتها أن يستوعب حركة النص ، أو الدينامية التى تحكم نظامه . فالنص – على رأى مفتاح – ينبنى على بساطة بنائية وتعقيد منظم ، أو سكون ودينامية ، أو توازن ولا توازن ، أو انفتاح وانغلاق . فيظهر النص بهذه التقابلات الممكنة التى يختزلها بعض الباحثين الى ما يدعى بالتوازى والتركيب (١٦٤) .

لقد كانت بدايات مفتاح التحليلية بنيوية لسانية ، تقوم على تعيين بؤرة للنص يكون ما قبلها وما بعدها من الأبيات هوامش لها . وبذلك ترجع الشعرية عنده « الى قطب واحد يتفرع عنه محور ثان . وكل منهما يحتوى على تقابلات فرعية أخرى .. » (١٦٥) وبالرغم من مراجعته السيميائية التى يلخص أفكارها ويتبنى مصطلحاتها ، لا يتردد فى الاحالة الى التراث النقدى . ومنها إحالته الى رأى حازم القرطاجنى فى الابتداء والاستطراد والاختتام (١٦٦) .

ومفتاح من أكثر النقاد حديثا عن الخطاب الشعرى ، لكنه يستعمل المصطلح مرادفا للنص نفسه . فمكونات الخطاب الشعرى عنده هى : المواد الصوتية ، والمعجم ، والتراكيب ، والمقصدية (١٦٧) . وهى مكونات

النص نفسها • اذ تضم المواد الصوتية : جرس الحروف والتنغيم بالنبر والايقاع ، والوزن والقافية • ويضم المعجم : معانى الكلمات وايحاءتها • ويعنى التركيب : مستويى النص النحوى والبلاغى • أما المقصدية : فتعنى الهدف والقصد من العمل • وتحدد كيفية التعبير والغرض المتوخى (١٦٨) •

لكن محمد مفتاح يبدأ بعد مرحلته الاولى بالاكثار من تطعيم تطبيقاته بالاتجاهات النظرية المختلفة : السانية وسيميائية وشعرية وتداولية ، ويحاول تركيب مقترح خاص، بعد أن يعرض عشرات المؤلفات والنظريات، فتكثر الأفكار والتسميات ، وتتكاثر المصطلحات على نحو خاص • وهذا أهم ما نسجله على تحليلات الناقد ، الى جانب تنقله النظرى المستمر • حتى أنه لا ينفى عن منهجه المقترح صفة ( التلفيق ) واستثمار المبادىء الكلية الجامعة بين النظريات كلها (١٦٩) • ومن بينها مفهوم التشاكل والتباين والتفاعل والتناص والهيمنة (١٧٠) •

وفى كتابه ( دينامية النص ) يتبنى وجهة نظر بايولوجية تطورية ، ترى النص كائنا حيا له مزايا النمو والتطور على أساس من المشابهة بين البايولوجيا واللسانيات • لأن « اللغة تشمل الدماغ ، والدماغ يحتوى اللغة التى استقرت فيه » (١٧١) •

وفى تحليل نص حديث ، يختبر الناقد مفاهيمه وفرضياته ، معترفا ان « الشعر المعاصر لايقدم نفسه للمحلل على طبق من ذهب •• وانما عليه أن يتسلح بعتاد هجومى ودفاعى للاقتراب من مأدبته » (١٧٢) • والنص المحلل هو ( القدس ) للشاعر أحمد المعداوى • وقد اتخذ منه الناقد مواقف متعددة ، متنوعة بحسب زاوية النظر • فتأمله من حيث المستوى المعجمى الموضوعى بدلالة العنوان ( القدس ) وما يثيره فى القارىء من تداعيات ، يتحدد بها جو القصيدة العام ، ومقصدها ، وسياقها • ثم تأمل مستوى رمزية الصوت والايقاع والنبر ، ومستوى انسجام الوجود، ومستوى التفاعل فى النص، ودرس زمان النص ومكانه ، وفضاءه المكتوب به ، وعنوانه ، وبهذه الخطوات التحليلية يؤكد حيوية النص وتطوره ، أو نموه وتناسله من خلال الحوار الداخلى • لكن هذه الجوانب لا تكتمل الا بفحص ( انسجام النص ) الذى يعنى فهمه واستخلاص معنى منسجم له (١٧٣) •

ان محمد مفتاح يدخل فى اشتباك نقدى مع النص المحلل ، ولكنه يطلق عليه أعتدة مختلفة لا توقعه في شباك التحليل ؛ بل ترديه قتيلا ؟ فالناقد الى جانب تكثير المصطلحات وعدم استقرارها ، يمزج الغربى منها

بالتراثى • ومثالنا على ذلك وصفه بؤرة القصيدة بأنها « بيت القصيدة » (١٧٤) والفرق بينهما واضح •

فالبؤرة تتولد منها مكونات النص ومعانيه • أما بيت القصيدة فليس الا خلاصة مكثفة لمضمون القصيدة أو حكمتها أو جملتها الكبرى •

ويسجل لمفتاح اهتمامه بتنضيد النص أو طريقة كتابته ، والروابط أو الفواصل بين أجزائه وتراكيبه ، وبعنوانه الذى يراه « بمثابة الرأس للجسد » (١٧٥) •

ولقد أثرت تحليلاته ، وما يصاحبها من فرضيات نظرية واصطلاحات، فى كثير من الدارسين الذى عقدوا بحوثهم على ما توصل اليه أو اقترحه (١٧٦) •

ولما كانت البنيوية تضم اتجاهات مختلفة ، فقد تأثر بها نقاد عرب مختلفو الاتجاهات أيضا • وقد جذبت البنيوية التكوينية بربطها بنية الأدب بالبنية الاجتماعية ، الكثير من النقاد العرب المعاصرين ، وظهرت فى تحليلاتهم أصداء لهذه الدعوة التى تزعمها الناقد المفكر ( لوسيان كولدمان ) ، محاولا أن يحلل البنية الداخلية للنص رابطا اياه بحركة التاريخ الاجتماعى الذى ظهر فيه (١٧٧) • مترسما خطى مرجعه الأساس جورج لوكاش (١٧٨) • الى جانب اهتمامه « بدراسة بنية النص الأدبى ، دراسة تكشف الدرجة التى يجسد بها النص بنية الفكر أو ( رؤية العالم ) عند طبقة أو مجموعة اجتماعية ينتمى اليها الكاتب » (١٧٩) •

ويمكننا أن نعد البنيوية التكوينية رد فعل مزدوجا : فهى ترفض مفهوم ( الانعكاس ) وتعبير الأدب عن المجتمع على نحو آلى رتيب من جهة ، وترفض قراءة النص مغلقا على نفسه ومستقلا بذاته من جهة أخرى (١٨٠) • ولم تحظ — لهذا السبب — برضا البنيويين المدرسيين الذين نعتوا أفكار كولدمان بـ « الحتمية المتنكرة » (١٨١) مشيرين الى ماركسيته ، ولم ترض الماركسيين المتشددين فوصفوها بأنها تحريف نظرى (١٨٢) •

ومن أهم أفكار كولدمان دعوته الى عد الأدب تعبيرا عن رؤية الكاتب للعالم • وهى رؤية لا تقدم « وقائع شخصية بل وقائع اجتماعية »(١٨٣) • ولكن يتحتم قبل ذلك فهم العمل الأدبى نفسه وفهم دلالته الخاصة (١٨٤) • هنا لن تكون لسيرة الكاتب أهمية كبيرة • فالأدب تعبير عن رؤية اجتماعية لا فردية • والمهم العلاقة بين العمل الأدبى وهذه الرؤية التى تقابل طبقة من طبقات المجتمع (١٨٥) •

يعتقد كولدمان وجود ( البنية الدلالية ) فى النص الأدبى • « وتهدف دراستها الى اكتشاف الوحدة الداخلية للنص ، وتشكل مجمل

العلاقات الأساسية داخل النص ، ومن بينها العلاقة بين الشكل والمضمون » (١٨٧) • واذا كانت البنيوية غير التكوينية تكتفى بتحليل النص من خلال البنى اللسانية فيه ، فان كولدمان يرى أن فنية النص وتحليله يبقيان ناقصين اذا لم نتقصى وعى الكاتب وندرس ما كتب فى النص ، وليس كيفية كتابته حسب (١٨٨) •

ويفرق كولدمان بين الوعى القائم للفئات الاجتماعية ، والوعى الممكن الذى هو أساس الوعى الأول • فالوعى القائم واقعى وحقيقى وذو مضمون متعدد ، ويؤدى بنا الى فهم الواقع انطلاقا من ظروفنا الاقتصادية والفكرية • أما الوعى الممكن فهو ما تستطيع أن تفعله طبقة اجتماعية ما ، بعد تعرضها لمتغيرات مختلفة • وهو تعبير عن رؤيتها الخاصة للعالم التى يبلورها العمل الأدبى (١٨٩) •

وبالرغم من ابتعاد بنيوية كولدمان التكوينية، عن الرؤى الاجتماعية التقليدية التى تربط النص بالمجتمع آليا ، نأخذ عليها اسقاط المحلل للعالم على النص المحلل وغموض المصطلح وافتقاره الى التحديد •

ولا نعثر — عربيا — على تطبيقات مدرسية ، أو منهجية للبنيوية التكوينية ، تلتزم بأهم أفكار كولدمان التى بيناها • فمحمد بنيس ، بالرغم من وصف عمله بأنه ( مقاربات بنيوية تكوينية ) منتميا الى هذا الاتجاه ، لا يقدم أية اجراءات منهجية ؛ بل يتكىء على تجزئة بنى النصوص الى بنى سطحية تتجلى فى البيت والقافية والوزن والتركيب والكتابة ، وبنى عميقة أعم وأشمل • منها التجريب والغرابة ، مستفيدا من جومسكى ونافيا التعارض بين هذه الافادة ، والمنحى الكولدمانى (١٩٠) • ويقتصر استعماله لمصطلح ( رؤية العالم و ( الوعى التاريخى والوعى الطبقى ) على الجانب النظرى حسب (١٩١) • لكنه يعتمد مصطلح ( النص الغائب ) لقراءة قصيدة شوقى البائية فى تحية مصطفى كمال ومطلعها :

**الله أكبر كم فى الفتح من عجب  ياخالد الترك جدد خالد العرب**

فيرى أن معارضة شوقى لبائية أبى تمام : السيف أصدق انباء من الكتب ، قد أعادت كتابة النص المعارض أو الغائب — كما يسميه (١٩٢) — للوقوف على مكونات ، أو عناصر التداخل النصى بين أبى تمام وشوقى • ويعتمد مصطلحى ( البنية السطحية ) و ( البنية العميقة ) لتفكيك عناصر النص وبيان التجانس والتنافر بين النصين • فمن أمثلة التجانس : بحر البسيط وروى الباء فى القصيدتين • ومن التنافر : ارتكاز قصيدة أبى تمام على الفرق بين الفعل والكلام ( السيف والكتب ) ، واعتماد قصيدة شوقى المدح بتشابه خالد الترك وخالد العرب • وتأخذ يمنى العيد على

بنيس اهماله الملمح الجمالي الماثـل في الدلالـة (١٩٣) لأنـه لا يدرس جمالياتها ٠

وتدعو يمنى العيد الى الاخذ بأتجاه البنيوية التكوينية فترى « ان تحليل النص ، وانتاج معرفة ببنيته عمـل هام ، ولكنه غير كاف ، ذلك أن وضع هذه الدلالات في موقعها من سيرورة البنية الثقافية ، من حيث هي سيرورة البنية الاجتماعية نفسها ، عمل نقدي أيضا » (١٩٤) ٠

وتهتم الناقدة بالفهم الخاص للواقع كي لا يصبح التحليل بحثا عن انعكاس الواقع انعكاسا آليا في النص ٠ فترى أن « الفعل الشعري هو فعل الرؤية الشعرية للعالم بما هو عالم لناس في صراعاتهم » (١٩٥) ٠ وتطور مفهوما خاصا للخطاب ، هو ( القول الشعري ) الذي يعني عندها « ان الشعر قول يصير شعريا أي يتميز بمفاهيمه الشعرية دون أن يعادل القول الشعري هذه المفاهيم ، بل ينهض ويصير بها شعريا » (١٩٦) ٠

ونعرض هنا تحليلها لقصيدة محمود درويش ( أحمد الزعتر ) التي رأت فيها عناقا عضويا شفافا بين الفكر وشكل تجسده ، أو ما دعته القول الشعري في القصيدة (١٩٧) ٠ ويعني ذلك تراجع المصالحات الشكلية الخالصـة التي لا تركز على الفـكر في شعر درويش ٠ وتغليب المضمون والاهتمام بالمعاني التي يشجعنا النص على استقصائها ٠ فبطلها ( أحمد) الفلسطيني المشرد والمغترب ، فتندو حركة القصيدة « وكان منطق حركة الواقع هو منطق حركة البناء لفني للقصيدة » (١٩٨) ٠

ان الناقدة تربط العناصر الفنية كلها بالواقع : فالصورة واللغـة والايقاع تحمل كلها بعدا تاريخيا للواقـع ٠ وتعد غياب ذاتية الشـاعر الفردية ميزة للقصيدة ٠

ولا يخفى أن النـاقدة تنطلق من رؤيـة واقعيـة حادة ، ويسوقها موضوع القصيدة ( فلسطين وتشرد شعبها ) الى اتخاذ مواقـع تفسيرية ومضمونية عامة ٠ فلا نجد أية وقفة تحليلية للناقدة عند المستوى الايقاعي أو التركيبي في النص ، بالرغم من أنها حين درست أثر الموقع الفكري في توليد دلالات النص في تحليل آخر ، حاولت الاقتراب أكثر من تراكيب النص المحلل ، لتستكشف حركتين أساسيتين فيه لهما ارتبـاط دلالي بالثنائيات البنيوية ، وهما حركة طيران الحمامات وحركة البنادق (١٩٩)٠

ويغلب الطابع الأيديولوجي على تحليلات يمنى العيد ٠ وهو الاتجاه الذي يتبناه ناقد آخر يرى أن هدف القراءات التحليلية هو الوصول الى « ممارسة نقدية تنطلق من النص ٠٠ ثم تقوم بربط هذا النص بالمستوى الأدبي العام الذي هو جزء من المستوى الأيديولوجي ، في سبيل الوصول

نحو القدرة على ربط النص الابداعى بالممارسة الاجتماعيــة » (٢٠٠) • فاليــاس خورى يفترض فى ( أنشــودة المطر ) للســياب تزاوج الرمز والغنائية • فالشاعر « يخاطب بلاده التى تمتزج بالرمز العشتارى »(٢٠١)• وهذا يتيح لنا معرفة أبعاد الحركة الاجتماعية ، ولكن بتحليل القصيدة من خلال دلالتها على عالم خارجى تعاد صياغته فى القصيدة (٢٠٢) • ويدخل الى تحليل قصيدة محمود درويش ( سرحان يشرب القهوة فى الكافيتريا ) من زاوية العلاقة بين ( الشعرى والأيديولوجى ) • فالشعر هنا هو شعر قضية خلاص الشعب الفلسطينى من الاحتلال الصهيونى • وسرحان ليس الا رمزا أسطوريــا ينهض لانقاذ القصــيدة مما سماه النــاقد « رخاوتها الرومانســية » (٢٠٣) • ولاثبات ذلك يقرأ النــاقد القصــيدة قراءتين : الأولى ، يلاحق فيها تدرج القصيدة انطلاقا من حدث القتــل ومحاولتها الاستدارة حول نفسها والاحاطة بعناصرها الأولية • والثانية يحلل فيها بنية القصيدة، ليكشف ثلاثة أنساق هى : نبوءة الماضى ، والأرض ـ اللغة، والبنية الدرامية • ويضيف قراءة ثالثة يخصصها لزمن القصيدة الخاص بها وايقاعها وصورها (٢٠٤) •

ومن النقاد العراقيين المتأثرين بالاتجاه البنيوى التكوينى • فاضل ثامر الذى دعا الى ما سماه ( رؤيا نقدية سوسيو ـ شعرية ) تسعى الى الكشف عن شعرية النص ، وعن عوامله التكوينية ومرجعيته ورؤيتــه للعالم (٢٠٥) • ولأجل ذلك لا يقف الناقد عند حدود الوصف والتحليل والتأويل ؛ بل يدعو الى رد الاعتبار لحكم القيمة ، ودمج الأدوات المنهجية والاجرائية بمنظومة القيم الانسانية والاجتماعية للتجربة الانسانية وصولا الى الكشف عن ( رؤيا العالم ) التى يحملها النص الأدبى (٢٠٦) •

وتستغرق التحليلات جزءا يسيرا من جهة الناقد المهتم بالتنظير ، والملاءمة بين التوجه الى بنية النص بمستوييها السطحى المتصل بالتشكيل والبناء ، والعميق الدال على المعنى والترميز ، وبين البحث عن الدلالات الاجتماعية والفكرية التى ينفتح عليها النص لكونه تجسيدا لرؤية العالم •

وتتأكد هذه النزعة التوفيقية فى تحليل الناقد لقصيدة نازك الملائكة ( الشخص الثانى ) (٢٠٧) التى رأى فيها مثالا لانشطار الذات الشعرية الرومانسية • ويتجه تحليل الناقد الى المستوى اللسانى للنص مستثمرا بدايته بـــ ( لو ) الامتناعية المحذوف جواب شرطها والمتلوة بفعــل ماض يتعدى معناه الى المستقبل •

لو جئت غدا وعبرت حدود الأمس الى غدى الموعود •

ويلتقط الناقد ثنائية واضحة طرفاها ( أنت / أنا ) ، وينجح فى استقصاء دلالات المخاطب شخصا ثانيا ، أو قرينا نفسيا للذات المنشطرة

علي ضغيدي : بناء النص ودلالته • وهو موقف « يرتبط بكامل تجربة الشاعرة الشعرية والانسانية والحياتية والعاطفية ورؤياها للعالم »(٢٠٨)• وبذلك يختتم الناقد تحليله مطالعا تصنيفا ، أو حكما عاما على الشاعرة لتندرج ضمن مفهوم رؤيا العالم الذى يتبناه ، مجسدا دعوته الى رفض موقف الوصف والتحليل اللساني الصرف فى التيارات البنيوية غير التكوينية (٢٠٩) •

ولعل أكثر الاتجاهات صلة بالمنشأ اللساني هو الاتجاه الأسلوبي الذى يعتمد الأسلوبية مقياسا فى تحليل النصوص • فالأسلوبية « تحليل لغوى موضوعة الأسلوب ، وشرطه الموضوعية ، وركيزته الألسنية » (٢١٠) • فالمحلل الأسلوبي يقصى ذاته من عملية التحليل ليبرز الوصف اللساني للتراكيب اللغوية فى النص • وتستمد الأسلوبية مقومات عملها من البلاغة والألسنية معا ، متجهة الى الأسلوب أو ما يسميه ريفاتير « الوقائع الأسلوبية التى لا يمكن ضبطها الا داخل اللغة مادامت هى مادتها » (٢١١) •

أما الأسلوب ، فهو « كل شكل فردى مكتوب ذى قصدية » (٢١٢) • فاذا كانت اللغة تعبر ، فان الأسلوب يعمل على ابراز القيمة الفنية لهذا التعبير • فيكون الأسلوب تمييزا بين ما يقال فى النص الأدبي وكيفية قوله ، وبين المحتوى والشكل فيه (٢١٣) •

ولم تتنكر الدراسة الأسلوبية لأبوة علم اللغة وأمومة البلاغة ، فوصفها أصحابها بأنها الوجه الجديد للبلاغة ، أو البلاغة الحديثة (٢١٤) • فالأسلوبية « دراسة للتعبير اللساني » (٢١٥) ، ووسائلها فى تعرف الخصائص الأسلوبية لكل نص تتلخص فى دراسة الشكل الشعرى المركب من مجموعة عناصر أو صيغ صوتية ونحوية وايقاعية (٢١٦) • وقد تشعبت التيارات الأسلوبية فقام بعضها على أسلوبية التعبير التى يمثلها شارل بالى ، وأسلوبية الانزياح التى تقيم نحوا ثانويا على أساس المعيار النحوى (٢١٧) • والأسلوبية السياقية الداعية الى وظيفة التأثير فى الأسلوبية • وتحديد أسلوب النص على مستوى الكلام ومراعاة السياق والمفارقة الناتجة عن ادراك عناصر النص المتوقعة وغير المتوقعة (٢١٨) • وهنالك أسلوبية احصائية تقوم على القياس الكمى لحصر الظواهر اللغوية فى النص وتصنيفها تمهيدا لدراستها نقديا بعد رصد معدلات تكرارها (٢١٩) •

وقد تاثر بعض النقاد العرب بالأسلوبية ، وكان لمبادىء عملها أثر واضح فى التحليلات النصية • فالأسلوبية تتجلى أساسا فى دراسة النصوص وتحليلها لكشف السمات الأسلوبية المكونة لها •

لكن التحليل الأسلوبى للنص لا يتضمن ( قواعد ) عمل ، أو منطلقات ثابتة ، فقد يكون مرتكز التحليل بنيويا ينطلق من الأبنية والتراكيب الشكلية ، أو احصائيا يعمد الى المقايسة والاستقراء ، او دلاليا يعتمد المعانى والموضوعات والأغراض ، وربما جاء بلاغيا يرصد الظواهر التحسينية والتصويرية فى النص ٠

ولا يعنى ذلك غياب الأسس العامة التى يلتقى عندها المحللون الاسلوبيون ، كالتنبه على كيفيات التعبير والظواهة اللغوية (٢٢٠) ٠

فقد يعتمد المحلل الأسلوبى التحليل الايقاعى ، وأساسه هو المادة الصوتية الموظفة فى النص توظيفا جماليا ، أو « صناعة الشعر من الأصوات » (٢٢١) ٠ وهذا ما سلكه محمد الهادى الطرابلسى فى تحليل عدد من النصوص أسلوبيا، من بينها مطولة السياب ( الاسلحة والأطفال ) فأشار الى وجود محورين كبيرين ينتظمان النص المكون من ثمانية مقاطع ٠ فالمقاطع الاربعة الأولى يضمها محور ( الصوت والصدى ) والأربعة المتبقية يضمها محور ( الفعل ورد الفعل ) فكأنهما يمثلان السلم والحرب أو « انشودة العيش وانشودة الردى » (٢٢٢) ٠

ويقدم الطرابلسى لقارئه موجزا دلاليا لكل قسم يختزل به معناه ، فالقسم الاول من المحور الأول ــ مثلا ــ « صدى أنشودة الحياة ، والأطفال ــ وجه المستقبل ــ فى أمن ، والقسم الثانى : صدى أنشودة الموت ، الأطفال ــ وجه المستقبل ــ فى خطر » (٢٢٣) ٠ ولا يلتزم الناقد بهذه الثنائية المحورية بل يتفحص النظام الايقاعى للنص ٠ ومن ملامحه التزام الشاعر ترديد عبارات معينة مثل ( حديد ٠٠ رصاص ) وما فيهما من دلالة لغوية على وسائل الحرب والدمار ٠ ويتأمل بحر المتقارب الموحد التفعيلة ( فعولن ) وما أضفى عليه السياب من ايقاع خاص تولد من الترديد والقطع مع تنويع القوافى الخارجية والداخلية وترجيع أصوات مخصوصة من بينها السين والصاد فى قوله :

عصافير أم صبية تمرح / محار يصلصل فى ساقيه

ومنها حكاية الأصوات ( الهسهسة والصلصلة والرجرجة والوسوسة ٠٠ ) فجمع بذلك أصوات الطبيعة الى أصوات اللغة ، فتفاعلت الأصوات لتخلق ايقاعا خاصا فى النص ، يليق به مصطلح ( أنشودة ) وصفا أنسب من مصطلح القصيدة (٢٢٤) ٠

وينطلق عبد السلام المسدى فى تحليلاته النصية المبكرة من المزج بين المقوم اللغوى والمقوم النفسى ، ومثال ذلك قراءته قصيدة أبى القاسم الشابى ( صلوات فى هيكل الحب ) ليتبين ما سماه « تناسج كل من البنية والحركة » (٢٢٥) داخل صياغة القصيدة ، فيربط القالب الصياغى

( اللغوى ) بالحالة النفسية ، فيرينا ثلاثيات عدة تحكمت فى نظام النص ، فهناك :

١ ـ الاثبات أو الاقرار • ممثلا فى قول الشاعر : عذبة أنت ••

٢ ـ الاستفسار أو السؤال • ممثلا فى قوله : أى شىء ترك ؟ هل أنت •• ؟

٣ ـ التردد أو التذبذب بينهما : انت ما انت ؟ انت رسم جميل••

وعلى مستوى الموضوع هناك :

١ ـ الطبيعة • ٢ ـ الحب • ٣ ـ الفن •

وعلى المستوى النفسى نجد :

١ ـ الذروة • ٢ ـ الانحدار • ٣ ـ الاستدراك على الانحدار أو الترجيع •

وعلى المستوى النحوى هناك •

١ ـ مناجاة وأخبار • ٢ ـ استغاثة ونداء • ٣ ـ اذعان وتسليم •

فكانت الحركة المثلثة « مقودا لمسار القصيدة كلها » (٢٢٦) • ويعزز هذا الاستنتاج ما وجده الناقد من ترابط البناء العروضى الذى غلب عليه التدوير ، والارتكاز الصوتى المجسم للحركة فى توازن الأصوات وترديدها ، والضبط النحوى الممثل ببنى صياغية خاصة كالاخبار والاستفهام والنداء وسواها •

الا أن انتقال المسدى الى التحليل الأسلوبى الخالص ، يتجسد فى تحليله اللاحق لهمزية أحمد شوقى فى مدح الرسول ( ص ٢٢٧ ) الذى أقامه على مقولة ( التضافر الأسلوبى ) •

وبالرغم من طول القصيدة ( ١٣١ بيتا )، استطاع الناقد ن يستنبط منها الأمثلة التركيبية التى تنتظم وفقها مكونات الأسلوب • وأهمها : التفاصل : أى تمايز الخصائص الأسلوبية فى طبيعتها ، وتعاقبها فى النسق، والتداخل : وفيه تتوارد الأجزاء فى تواتر دورى فيمتزج الجزء بالجزء ، والتراكيب : وهو توزع المجموع الى كتل تتقابل تقابلا متتاليا • ومن انتظام هذه العناصر انتظاما مخصوصا يسمح باستكشافها على وفق معايير مختلفة يتولد التضافر (٢٢٨) الذى اعتمده الناقد ليتعرف تجليات الظاهرة الأسلوبية التى أتخذت هيئة مجموعات دلالية ، كشف منها الناقد ثمانى مجموعات متتالية تبدأ ببشرى مولد الرسول ( ص ) ، وتنتهى بالاستنجاد به ، وكانت معاييره الاستكشافية هى : معيار المفاصل، والمضامين أو الدلالات ، والقنوات الأدائية ، والبنى النحوية •

ولما كان هدف الناقد هو الاستعانة بالأسلوبية التطبيقية خدمة للمنطلق النظرى الملخص بارساء أسس « أسلوبية النماذج » (٢٢٩) طبقا لقوله · فقد اكتفى بالانفراد بأبيات منتخبة ليوضح ما فيها من تضافر أسلوبى · ففى بيتى شوقى :

**سوى الامانةفى الصبا والصدق لم يعرفه أهل الصدق والأمناء**

**يامن له الأخلاق ما تهوى العلى منها وما يتعشق الكبراء**

يجد الناقد أدق صور التضافر (٢٣٠) من حيث التكثيف المزدوج لفظيا فى ( الصدق وأهل الصدق ) و ( الامانة والأمناء ) ، وصوتيا فى الصفير المرقق فى ( سوى ) والمفخم فى ( الصبا والصدق ) ى بواسطه حرفى السين والصاد · ويشير الى الالتفات فى البيت الثانى حيث يوهم النداء ( يامن ·· ) بالمخاطبة المباشرة · اذ يحتمل العطف بالمخاطب ( يامن لك ) أو بالغائب ( يامن له ·· ) ويعزز هذا المنحى الأسلوبى ازدواج الحضور ، والغياب فى الاسم الموصول ( ما تهوى ··· وما يتعشق)· وهكذا يتكون تضافر تحليلى مواز لتضافر الأسلوب النصى ، فيستعين الناقد بالاحصاء ، ووصف جملة النص النحوية ويتقصى تدرجه الدلالى ونظامه الايقاعى، ولا يمنع نفسه من الادلاء بأحكام انطباعية أو ذوقية(٢٣١) لينشىء نصا نقديا تغلب عليه سمة المقالة الأدبية التى تعننى بالصياغة والتحليل معا ·

ونعد تحليل الناقد محمد عبد المطلب لقصيدة المدح عند حافظ ابراهيم (٢٣٢) مثالا للأسلوبية القائمة على وصف ظواهر النص اللغوية والتوقف عند هذه الحدود · اذ يرى عبد المطلب أن المعول عليه فى هذا النوع من النقد هو التركيز « على النص فى صياغته دون دخول فى جوانب فرعية لا تتصل بصميم التركيب اللغوى » (٢٣٣) · وهكذا جاءت قراءته لشعر حافظ من زاوية واحدة هى ( التكرار النمطى ) مهملا الناحية الدلالية ·· فيدرس التجنيس والتذييل والتقطيع والتقابل ، مستفيدا من المصطلح البلاغى العربى فى المقام الأول · فجاءت دراسته لغوية بلاغية لا تخرج عن حدود اللغة وجزء خاص من الأداءالبلاغى هو التكرار النمطى· على العكس من ذلك يقرأ الناقد حمادى صمود قصيدة الشابى ( الأشواق التائهة ) (٢٣٤) · متوقفا عند بنية العنوان ودلالته فلا يجد فيه الا الاضطراب والحرقة والاختلاط (٢٣٥) · ويستفيض فى دراسة (الجوانب الشكلية ) ومظاهرها اللافتة ومن بينها الروى وتكرار المطلع · ويستجلى ثنائيات متعددة منها : ثنائية الانشاء والخبر ، والكون وما قبله ، والأنا

والأخرون · ويقيم تحليله للأبيات حسب مقاطع القصيدة التى بدأت بالنداء ، وانتهت بالتمنى ·

ويسند خالد على مصطفى الاسلوبية وصفا للنص لا التحليل · فيحلل قصيدة شاذل طاقة ( ثغاء الجرجر ) قائلا ان دراسته « تنصرف الى الكشف عن أسلوبية القصيدة التى استطاع الشاعر أن يجسد بها المستوى العقلى الفطرى ذا الوعى الأولى بالأشياء » (٢٣٦) · والى جانب هذا الخلل الاصطلاحى ، نجده يتخلى فى خطوات التحليل عن وعده بالكشف عن أى مستوى دلالى فى النص مكتفيا برصد احصائى ذكى لما سماه « العمليات التنظيمية فى القصيدة » (٢٣٧) · وتجلياتها المتمثلة فى التكرار والاضمار خاصة ، من دون استثمار لهذا الرصد الاحصائى فى استنتاج أية دلالة · فكان التحليل لغوية يقتصر على بناء الجمل ·

وهذا ما نسجله على أغلب الدراسات الاسلوبية ، حتى ليحضرنا سؤال رينيه ويلك : « كيف تستطيع مناهج اللغويات ان تتفاعل مع الكثير من المميزات فى العمل الأدبى الذى لا يعتمد على صيغ كلامية محددة » (٢٣٨) · فالوصف المجرد للبنى الغوية ، وتكثير المصطلحات والتصرف بها كيفيا (٢٣٩) ، والنزوع الى تجريد الأحكام رياضيا وعلميا ، تعد من أبرز اعتراضاتنا على النهج الأسلوبى فى تحليل النصوص الذى لا يلتزم وجهة منهجية أو تيارا أسلوبيا خاصا (٢٤٠) ·

## ● ما بعد البنيوية :

كانت البنيوية رد فعل حادا على الاهتمام بالمؤلف وما حول النص فانصرف روادها الى التقيد بملفوظات النص ، ورفض الانفتاح على ما سواه فى عملية التحليل · فكانت الدعوة للخروج من الصنمية النصية التى تختزل مهمة الناقد فى كشف نظام النص المتمركز فى بعد واحد : هو مستواه اللسانى ·

واذا كان الاهتمام بالمؤلف هو سمة النقد حتى أواخر القرن التاسع عشر ، والاهتمام بالنص سمة بالنص الجديد ، فان المرحلة الثالثة فى تطور النظرية الأدبية تتمثل فى « تحول الانتباه بصورة واضحة الى القارىء » (٢٤١) ، وما يقوم به الناقد قارئا للنص من « تفاعل ونشاط لكشف آثار النص عليه » (٢٤٢) ، وتأويل ملفوظاته وحل شفراته ونظمه الاتصالية ·

ونستطيع أن نسمى أربع نظريات نقدية بارزة ، شكلت ما يعرف بمرحلة ( ما بعد البنيوية ) هى : ١ ــ القراءة والتلقى · ٢ ــ التفكيك ·

٣ ــ التأويل • ٤ ــ السيميولوجيا • وكان لازدهار هذه النظريات أثر واضح في نبذ الانغلاق النصي ، واعادة الاهتمام بالقارىء وعملية القراءة والتأويل الذاتي ، وظهور مباحث نقدية جديدة منها : التناص ، والدلالة ، والأثر الجمالي وسواها •

لا تعني القراءة مسحا بصريا للنص • بل هي فعل خلاق « وعملية دينامية فعالة وحركة معقدة » (٢٤٣) • وبها يبلور القارىء النص ويخرجه من حيز الوجود بالقوة الى الوجود بالفعل (٢٤٤) • ويفترض ذلك أننا نستوعب النصوص بالتفاعل معها نتيجة النشاط الادراكي ، والتصور الدلالي الذي يتجاوز التصور اللغوي المحدود للنص (٢٤٥) •

وبتأثير مباشر من فلسفة الجمال الظاهراتية ، دعا نقاد القراءة وجمالية التلقي في منتصف العقد السابع من هذا القرن الى تفاعل القارىء والنص اعادة لثنائية الذات والموضوع الظاهراتية • فقد تأثر رواد هذه النظرية ( ولا سيما ايزر وياوس ) بالفكر الظاهراتي من هوسرل فغاداماير حتى هيدجر ، واشتقوا مصطلحاتهم الخاصة ومفاهيمهم مثل ( أفق الانتظار ) و ( المسافة الجمالية ) و ( فراغات النص ) و ( الوقع الجمالي ) التي أعانتهم على وضع قواعد لتقبل النصوص وتأويلها (٢٤٦) •

ويتسع مفهوم اشراك القارىء في اظهار حقيقة النص ، حتى يدعو التأويليون الى تجاوز التفسير التقليدي ، أو شرح النصوص ونثرها ، الى تبين المعاني المتعددة والمختلفة التي يحملها النص • وهي لا تتضح الا « بتقصي البنيات التحتية الكامنة للنص ، لاكلماته المفردة » (٢٤٧) • فالمؤول يبقى على مسافة كافية من النص للاصغاء الى ما يقوله ، والاستقلال عن قصد الكاتب وظروف القول لأن « ما يقوله النص وما يعنيه لا يوافق ما يريد كاتبه قوله » (٢٤٨) أحيانا • فالتأويل يقوم على افتراض حوار بين ( أنا ) القارىء و ( أنت ) النص لفهم معنى النص الذي يبدأ بفهم أجزاء الوحدة اللغوية لمعرفة معنى الكل في حلقة ، أو دائرة متصلة (٢٤٩) •

أما التفكيك فهو نشاط قراءة يرتبط بقوة النصوص ، واستجوابها ، ومقاومة أي نوع من المعاني المستقرة والنهائية • فجاك ديريدا يرفض ما يسميه « الانحباس داخل النص » (٢٥٠) • وبهذا يكون التفكيك رد فعل يخفف من غلواء البنيوية • وقد وصف التفكيك بأنه يتعقب النص في متاهاته لايجاد العنصر الذي يمثل جوهر التناقض أي الخيط الذي يساعد على حل النص كله ، أو الحجر الذي سيحطم البناء كله (٢٥١) • والغرض من ذلك ، هو معرفة تركيب النص ، وكيفية اختلاف معانيه ومضامينه التي طمرها المعنى السائد (٢٥٢) • ويظهر لنا تحليل النص أو تفكيكه أن معناه الكامن قد يناقض ظاهره ، أو ما يتيحه ترتيب عناصر النص المفكك (٢٥٣) •

وهكذا يجرى تفكيك مجازات النص الشعرى واستعاراته ، لتتشكل نظريــة التفكيك من خــلال نشــاطها النصى (٢٥٤) ومقولات ( الكتابـة والاختلاف ) التى جــاء بها ديريدا ، وتابعه فيها بول دى مان وسواه من النقاد الغربيين (٢٥٥) ٠

أما النظرية الاكثر اقترابــا من تحليــل النصوص بقواعد واضحة ومفاهيم متشعبة ، فهى السيميولوجيا التى كان أثرها واضحا فى النقاد العرب٠ فان كنا لانجد أمثلة كثيرة للتحليل حسب مناهج التلقى والتفكيك والتأويل ، فان التحليلات السيميولوجية للنصوص أخذت نصيبا طيبا فى الجهد النقدى العربى ٠ والسيميولوجيا ــ شأن النظريات الثلاث الآنفة ــ ازدهرت فى الغرب ابان العقد السابع من هذا القرن ٠ وتعنى « العلم الذى يبحث فى أنظمة العــلامات أيــا كان مصـــدرها لغويا ، أو ســـننيا أو مؤشريا » (٢٥٦) ٠

ويعود هذا العلم فى نشــأته الى سوسير ، الذى ركز على الوظيفة الاجتماعية للعلاقة ، فيما كان تشارلس بيرس يسند اليها وظيفة منطقية ، مسميا علم العلامات أو الاشارات ( سيميوطيقا ) (٢٥٧) ٠ ورأى سوسير أن العلامة تفصــح عن علامة ثنائيــة تجمع بين المفهوم الذهنى والصورة السمعية أو الدال والمدلول (٢٥٨) ٠ أما بيرس فيرى أن العلامة ذات علاقة ثلاثيــة بين ممثل ، أو يحيل على موضــوع ثان بوساطة مؤول ( بالكسر ) ثالث (٢٥٩) ٠ ويقسم العلامة الى ثلاثة أقسام (٢٦٠) ٠ أيقونة : تصور موضــوعها من خلال التشــابه بين الدال والمشــار اليه ( مثالها الصورة الفوتغرافية ) ، والمؤشر : الذى يرتبط بموضوعه ارتباطا سببيا ( مثاله الآثار على الرمال ) ، والرمز : حيث تكون العلاقة التى تربط بين الدال والمشار اليه عرفية غير معللة ( اشارات المرور الحمراء مثلا ) ٠ وقد وسع رولان بات أفق الدراسات السيميائية لتشمل دراسة الأساطير والأزياء وأنظمة الطعام والثقافة والصور والحركات والأصوات والكتابات وغيرها٠

يرى السيميائيون أن النص عبـــارة عن شــبكة من الثغرات يقوم القارىء بفكها ، مثلما يفعل الصيدلى اذ يقرأ وصفة طبية مشفرة (٢٦١) ٠ لذا « لابد من مشاركة القارىء الفعالة لاكتمال النص » (٢٦٢) وللعثور على وحدة الدلالة الكامنة فيه وليس معناه الكلى حسب ٠ فالنص « يدرك بوصفه علامة واحدة ، معقد شــكلا وموحد دلالة ، ٠٠ فالعــلامة ليست الا علاقــة بشىء آخر ٠ ولا يمكن فهمها بدون فهم استمرار تحولاتها من عنصر الى آخر فى شبكة ما » (٢٦٣) ، فالمهم فى التحليل السيميولوجى ليس الوصول الى المعنى الحقيقى الذى يكشف عنه النص ، بل الكيفية التى قال بها النص ما قاله ٠ وذلك يتطلب منــا مراعاة « مستويين فى النص : مستوى الســطح ومســتوى العمق » (٢٦٤) ٠ وسوف تريتــا

الوقفات الحليلية كيفية استعمال نقادنا العرب مصطلحات هذه المناهج والتيارات ، ومفاهيمها ، وطرائقها التى تجريها لتحليل النصوص • وأول ما نسجله هنا ، اضطراب المصطلح وتفاوت وصف الأعمال النقدية • فعبد الله الغذامى وعبد الملك مرتاض يصفان تحليلاتهما بأنها ( تشريحية ) (٢٦٥) تعريبا لمصطلح ( Deconstruction ) الذى ترجم الى التفكيك أو التفكيكية •

ولكن الأهم من ذلك ما فهمه النقاد من المصطلح • فالغذامى يعترف بأن النقض ، أو الفك يحملان دلالات سلبية تسيء الى فكرة تفكيك النص من أجل اعادة بنائه وسيلة ، لكى يتفاعل ابداع القراءة مع النص ، لذا أختار مصطلح التشريحية ، أو تشريح النص (٢٦٦) •

ينطلق عبد الله الغذامى فى تحليل نصوص الشاعر الحجازى حمزة شحاته ( ١٩٠٩ — ١٩٧٢ ) من الايمان بأن النص محور الأدب ، وأن ما يهمنا فى مجال الأدب هى الوظيفة الأدبية للنص مع مراعاة السياق الأدبى الذى يحتوى النص والشفرة ، أو اللغة الخاصة بالسياق (٢٦٧) • ويوضح ذلك باستعارة الرسم الذى وضعه جاكوبسون لعناصر الاتصال الستة ( مرسل — رسالة — سياق — وسيلة — شفرة — مرسل اليه ) وما يميز النصوص حسب تركيزها على أحد هذه العناصر • وينقل عن جوليا كريستيفا وليتش وبلوم مفهوم تداخل النصوص ، أو تفاعلها • فالنص ليس ذاتا مستقلة أو مادة موحدة ؛ ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى • وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى (٢٦٨) •

ولما كان عبد الله الغذامى يطمح الى تقديم جهد نظرى تطبيقى فى تحليلاته ، فانه يمهد لهذه التحليلات بتوسيعات مفهومية جيدة ووافية ، يكشف فيها عن مراجعه التى تميزت بتعددها وتباعد منطلقاتها • ففيها ما هو بنيوى يحيل الى رولان بارت وتودوروف ، وأسلوبى وصفى واحصائى ، وتفكيكى تأويلى وسيميولوجى ، وفيها ما هو تراثى أيضا • فمن البنيوية يأخذ مفهوم فضاء النص والثنائيات الضدية •• فيجد فى قصيدة حمزة شحاته قطبين رئيسين هما : الخطيئة والتفكير ، ويجد لهما ثنائيات متعارضة ، أو متغايرة كالجسد والحب ، والعيش والحياة ، والأنا والأخرين • ويجد للقصيدة مركزا تتمركز فيه هو المرأة (٢٦٩) التى تتخذ رمزا دلاليا معبرا تجسده ثنائية آدم / حواء ، والخطيئة الأولى التى أنزلتهما الى الأرض • ومن الواضح أن تعيين قصة الخطيئة الأولى مرجعا للنص أفاد الناقد فى اظهار فكرته حول تداخل النصوص • فصار نص شحاته صياغة فنية لقصة سقوط الانسان ، وطرده من الجنة بسبب المرأة • ولكن تعيين مركز للنص يخالف ما تذهب اليه النظرية التفكيكية من نفى المركز الواحد • وقد سوغ الغذامى ذلك بالقول : ان تشريحيته تختلف عن

تشريحية ديريدا ، لأنه لا يحاول نقض منطق العمل المدروس ، بل يجد نفسه أقرب الى تشريحية بارت التى اعتمدت النقض من أجل بناء النص مجددا (٢٧٠) ٠

فالغذامى لا يتحدد بالقواعد النظرية ، أو المنطلقات الخاصة بالتفكيكية٠ ولا يحافظ على تعاليم بارت والبنيوية عامة ، اذ يرى ـ خلافا للبنيويين ـ أن النص مفتوح يؤدى فيه الحرف الى الكلمة ، والكلمة الى الجملة ، والجملة الى السياق ، والى النص ، ثم الى النصوص الأخر (٢٧١) ، وهذا هو النص ( المعطاء ) لا المغلق الذى يصبح محنطا ليس فيه غير معنى حبيس فى جمل مؤطرة (٢٧٢) ٠ ويخالف الغذامى بنيويته حين يدعو الى أن تكون مهمة المحلل هى « وصف علاقتنا بالنص لا وصف النص » (٢٧٣)٠ وبذلك ينقل الاهتمام من النص الى القراءة ، أو علاقة القارىء بالنص ٠ وهى علاقة تقوم على وصف فهم القارىء للنص لا شرحه أو تفسيرة ٠

ويخالف الغذامى البنيوية ثالثة اذ ينطلق فى قراءته التشريحية من التذوق الجمالى القريب من الانطباع ، لكنه تذوق يستجيب للتحليل النقدى العلمى بناء على القياس النقدى للأحكام الجمالية (٢٧٤) ٠ فالغذامى يريد ذوقا يعلل مواطن الجمال رجوعا الى أحكام معيارية ترفضها البنيوية، مثلما ترفض الانطلاق من التذوق الجمالى الخالص ٠

وأخيرا يخالف الغذامى المنهج البنيوى فى استعانة بما يقع خارج أبنية النص ، فيستعين برسائل حمزة شحاته وأخباره وسيرة حياته وما حدث له من نكسات تجارية واجتماعية ، ليحلل نصوصه ٠ واذا كنا لا ننكر عليه هذه الافادة أو الاضاءة ، فاننا لا نراه يخالف البنيوية حسب ، بل يخالف ما وضعه هو نفسه من قواعد نظرية حين دعا فى مقدمة تحليله الى ما سماه « تحليل الشعر بالشعر » (٢٧٥) ، لكنه فى التطبيق لم يستعن بقصائد الشاعر لتحليل نص مفرد حسب ، بل استعان برسائله النثرية وما روى عنه من أخبار ، وما جرى من أحداث فى حياته ٠

يصف الغذامى عمله بأنه تفكيك النصوص الى وحدات أو جمل ثم ادراجها فى مجاميع يتكون منها النص للوصول الى الأثر الفنى الذى يحدثه فينا لنص ، بديلا عن معناه أو موضوعه (٢٧٦) ٠

وفى سبيل ذلك ، يقف الناقد وقفة مطولة عند عنوان النص ( يا قلب مت ظمأ ) متأملا أهمية العنوان الذى يتصدر النص ويعلوه بالرغم من أنه عبارة نثرية تأتى بعد الانتهاء من كتابة النص ٠ ويحلل دلالة النداء الى تحدد هوية النص (٢٧٧) ٠ ثم يحلل فضاء القصيدة عادا الكلمات اشارات حرة حسب مصطلحات السيميولوجيا ٠ منتقلا الى ضرب من الأسلوبية الاحصائية ، فيعد أزمنة الأفعال ليجد صيغة الماضى أكثرها استعمالا ٠ لكن

دلالته تحيل الى المستقبل • فالمضارع هو المتغلب فى النص رمزا للانتصار على الثبات ، وان جاء بصيغة الماضى الدال على الانقطاع (٢٧٨) • أما انتهاء القصيدة ببيت يحتوى فعلى أمر فيعنى للنـاقد عودة تكرارية الى المنبـع وارتباطا بالعنوان ، للانطلاق كونيا الى دورة البداية • أى العدم الذى يعنيه الموت فى قول الشاعر :

**والماء ؟ لاماء يا قلبى فمت ظمأ ودع مدنسه يهلك به شرقا (٢٧٩)**

ويخصص الغـذامى الأجزاء الأخيرة من تحليـله لما سماه « مدار الأثر » (٢٨٠) أو ما يتركه النص فى النفوس • وهو من ابداع القارىء ، لا يأتى قبل النص ، بل بعده • ويتحقق بالقراءة النقدية الابداعية •

وبالرغم مما لنا على قراءة الغذامى من مآخذ بيناها (٢٨١) ، نستطيع أن نجد له تسويغا لخصبه بأن قصائد حمزة شحاته متواضعة المستوى ، غنائية الاتجاه ، الى جانب انشغال الناقد بترسيخ أسس نظرية ومقدمات لم تبق للتحليل سوى مهمة البحث عن أدلة تدعم تلك القواعد النظرية •

وفى تحليل عبد الملك مرتاض لقصيدة ( أشجان يمانية ) للشاعر عبد العزيز المقالح ، يستوقفنا العنوان الذى يعلو الكتاب المكرس لتحليل القصيدة • ففيه ثلاثة مصطلحات هى ( بنية ) وخطاب أدبى ) و ( دراسة تشريحية ) • يحدد مرتاض البنيـة بأنها « الخصـائص المورفولوجية الخالصـة » (٢٨٢) • وبذا يقصر البنيـة على خصـائص النص الصرفية ، مما لم يلتزم به هو نفسـه فى تحليله ، بل عاين خصـائص نصية أخرى منها : الصورة ، والزمن ، والايقاع •• يعرف الخطاب الشعرى تعريفا انشائيا فهو عنده « كل ابداع نال الحد الأدنى من اجماع الناس على جـودته فيصنف فى الخالدات من الآثـار » (٢٨٣) • ولا نفهـم من ( التشريحية ) الا تقسيم النص الى بنى جزئية تسهيلا لعملية التحليل ، اذ ليس من تعريف للتشريحية ، أو بسط لمفاهيمها مثل الذى وجدناه فى تحليل الغذامى • على العكس من ذلك يعرض مرتاض المؤثرات التى حركت أسسه النظرية فنجدها لدى جان كوهين ، والجاحظ تحديدا فى ايلاء الشكل أو الصياغة الأهمية الأولى (٢٨٤) •

يجرد مرتاض أولا ألفاظ القصيدة (٢٨٥) ليستنتج طغيان الأسماء كاملة ( المعرفة بأل ) على نسج القصيدة ، اذ بلغت نسبتها المئوية حوالى ٨٢٪ وطغيان الزمن النحوى الحاضر على الوحدات الفعلية بنسبة ٢٥٪ وذلك يعنى انطلاق الشاعر من حاضره ، عائدا الى ماضيه ، مهملا مستقبله ، مشرئبا الا اثبات الحال بوساطة الأسماء التى لا ترتبط بحركة حدثية أو حادثة •

يحلل الناقد في الفصل التالى « خصائص الصورة » (٢٨٦) · وأهم عناصرها الفنية ومنها الماء وما يتصل به من سوائل ، والفقر والشفاء والتماس الرحابة والسعة · ويدرس ( خصائص الحيز الشعرى ) أى المكان المتنوع ضيقا واتساعا وحركة وعمقا · وهو ليس مكانا حقيقيا بل متوهم أو متخيل مثل قضبان السجن والطرقات وصفحة الماء وسواها (٢٨٧) · ويكمل فى الفصل الرابع دراسة « خصائص الزمن الأدبى » (٢٨٨) وهو ليس الزمن / النحوى أو الفلسفى ، بل الزمن الأدبى الخالص المطلق ، أو الدائرى · ويفصل « خصائص الصوت والايقاع »(٢٨٩) فى الفصل الخامس ، بأشكاله المختلفة · داخليا أو خارجيا ، قصيرا أو طويلا · ويختم دراسته ببيان ( خصائص المعجم الفنى ) الذى حصره فى سبعة محاور تبدأ بالموت وتنويعاته وتنتهى بالوطنية والوطن ·

ونأخذ على تحليل مرتاض اغفاله المنهجية التفكيكية التى نسبت اليها قراءته ، وتعسفه فى تفسير رموز القصيدة ومعانيها ، واستطراده فى تقليب أوجه هذه المعانى ، ومنها — مثلا — تفسيره للقضبان فى قول المقالح :

أى قضبان سجن هنا ترتسم

فقد تحدث عن القضبان وهياكلها وحديدها وألوانها وأحجامها وخطوطها وأنواعها (٢٩٠) · ونسجل أيضا تخلخل المصطلح وتفاوت استعماله من دون تحديد واضح · من ذلك حديثه عن ( الماء الشعرى ) و ( الحيز ) و ( البنية ) أو ( الخطاب ) وغيرها (٢٩١) · ويظهر لنا أن مرتاض يتخذ التشريحية سبيلا لبعثرة النص الى بنى ثانوية · فقد وصف تحليله قصيدة حميد سعيد ( يا جارة الدم والدمار ) (٢٩٢) بأنه « دراسة سيميائية تفكيكية · لكنه يتفحص بنى الدلالية بنية الدم وبنية السكون » (٢٩٣) ، وبنيته اللغوية ونظامه الأسلوبى ، وهذا تحليل شامل تتغير وجهة النظر فيه تبعا لاختلاف زاوية النظر ( دلالة — لغة — أسلوب ) ·

اما التشريح فلا يصل الينا منه سوى هذه البعثرة والتفتيت(٢٩٤) · بالرغم من جهد الناقد ، واجتهاده فى توليد الدلالات ، وتأمل الصيغ التعبيرية وأبنية النص · لكن ( التفكيك ) يستلزم بعد تشريح البنية اللفظية للنص الشعرى ، « وضع المحتوى الفلسفى للنص فى السياق التاريخى والثقافى العام » (٢٩٥) · وهذا ما فعله عبد الله الغذامى فى تجربة تحليلية أخرى ، تناول فيها ثلاث قصائد تلتقى فى اتخاذ المرأة مثالا ، وتختلف باختلاف اساليب الشعراء ورؤاهم ·

ولكى لا تقتصر محاولة الغذامى التحليلية على اكتشاف ( موضوع ) النص ، درس ما يمكن أن تقدمه لنا القصائد من أمثلة « قرائية لها أبعاد كلية متمثلة بنماذج المرأة بوصفها قيمة دلالية باطنية فى النص الشعرى » (٢٩٦) • فالغذامى يجمع فى هذه التجربة التحليلية عدة منهجيات منها : التشريح وسيلة ، او طريقة لكشف القيم النصية المخبوءة واظهار ما يخفيه النص ، فكان التحليل « يقلب السحر على الساحر •• ( ويرد ) السهم الى الصياد » (٢٩٧) ، ومنها : القراءة والتلقى ، فالناقد يتأمل أمثلة المرأة فى القصائد وما تثيره فى القارىء من الصور التى يحفظها لها فى أفق تلقيه •

ويمزج هاتين المنهجيتين برؤية موضوعية ، تعطى للموضوع فى النص هيمنة واضحة • فيجد أن القصائد الثلاث تقدم المرأة مثالا متدرجا نلخصه بما يأتى :

١ ـ فى قصيدة حسين سرحان ( ذات اللمى ) : مثال المرأة ـ الموت •

٢ ـ فى قصيدة ، غازى القصيبى ( أغنية فى ليل استوائى ) : مثال المرأة ـ الحياة •

٣ ـ فى قصيدة محمد جبر الحربى ( خديجة ) : مثال المرأة ـ المعنى •

أما الرؤية فهى رؤية موروثة فى النص الأول ، ورؤية أسطورية فى الثانى ، ورؤية جديدة فى الثالث • ومن الواضح فى التحليلات اهتمام الغذامى بالدلالة ، وما ترتب عليها من صوغ وتأليف ، ثم ربطها بالسياق التاريخى والثقافى العام ، حيث كشف هيمنة الموروث الجمعى فى النص الأول ، فكانت القصيدة موحدة القافية متساوية الأشطر ليوافق بناؤها النظر الى المرأة محبوبة للرجل « يحبها ويحن اليها • ولكن حنينه هذا لا ينقذها من مصير الواد » (٢٩٨) • وحضرت المرأة فى النص الثانى حضورا أنثويا خالصا فصارت بلا ارادة ولا فعل ، مما حقق قدرا من التحرر فى القصيدة الحرة • أما النص الثالث فقد تحققت فيه « صورة جديدة لامرأة جديدة •• تخترق القيد فترفضه فتحقق بذلك نصا ذا رؤية جديدة » (٢٩٩) •

وفى تحليلاته اللاحقة ، يقترب الغذامى من منهج القراءة والتلقى ، فيدرس ديوان الشاعر سعد الحميدين ( وتنتحر النقوش أحيانا ) (٣٠٠) الذى يضم قصيدة طويلة واحدة من خمسة وعشرين مقطعا • ويتكون كل مقطع من نصين ، أحدهما مدور والآخر موشح ، مستعينا بمفهوم ( أفق التوقع ) الذى جعله ياوس أساسا للقراءة والتفسير ، ومحددا لشعرية

النص . ويقصد به مجموعة التوقعات والافتراضات الأدبية والسياقية التي يتصورها القارئ قبل الشروع في قراءة النص ، وتتشكل من سياق الجنس الأدبي الذي ينتمي اليه النص ، ومن اللغة الشعرية ، فيأتي النص ليؤكد هذه التوقعات ، أو يعدلها أو ينقضها . وتتحدد ( المسافة الجمالية ) ، بمقدار مخالفة النص لتوقعات القراء ومواجهة الطبع المترسخ في أذهانهم . وبذلك يطور ياوس مقولة الشكليين الروس في ( كسر التوقع ) لدى القارىء . فهو عندهم ملمح اسلوبي تحدده الانزياحات الأسلوبية المفردة . أما ياوس فيجعله أساس نظريته في القراءة وتفسير العمل الأدبي ، لأن أي تغيير في أفق التوقع يغير تفسير النص الذي يتغير كلما تغير القراء (٣٠١) .

وبهذا المفهوم الخاص للقراءة يتأمل الغذامي عنوان الديوان واسم الشاعر . فالعنوان جملة شعرية تتصدر النص وتوحي بتفسير دلالاته الكلية . وهي علامة تشير الى رؤية الشاعر لنصه وتستدعي في ذاكرة القارىء عنوانات الدواوين السابقة للشاعر ( رسوم على الحائط ) و ( خيمة والخيوط أنا ) فيرى الغذامي أنهما تمثل — مع هذا الديوان — « تحولات اللغة من صوت منطوق الى حرف متجسد في نقش أو رسم » (٣٠٢) . أما اسم الشاعر الذي لا يحدث توقعا لقارىء يجهله أو لم يقرأ شعره من قبل ، فقد جلب للغذامي الرصيد الشعري للشاعر أو السياق الأصغر ، لأن الأكبر عنده هو السياق الأدبي للجنس الشعري الذي ينتمي اليه النص (٣٠٣) .

ولا يجد الغذامي في تأمل اسم الشاعر اعتدادا بالمؤلف . فهو يوافق بارت في نظريته عن موت المؤلف واستقلال النص ، لكن استقباله الشعري سوف يتحدد بما يثيره اسم الشاعر في ذاكرته من خلال شعره السابق لاوجوده شاعرا (٣٠٤) . أي أنه جزء من التوقع السابق للقراءة . ولأن الغذامي يولي القراءة اهتمامه الأول ، فقد توقف مطولا عند دلالة القصيدة ، فوجدها فيما لم يقله النص . لكنه أسس له وتوجه نحوه فاضحا القبح والزيف ، مستنهضا نفسه من خلال خيار حاسم بين الصوت أو الموت (٣٠٥) . ونسجل هنا عناية الغذامي بالقارىء ، واستقصاء دلالات النص الى جانب التخفف من تأكيد المستوى اللساني في هذه التحليلات ، والانصراف عن الاغراق في الصوت ، أو التركيب وأزمنة الأفعال (٣٠٦) .

ويدخل كمال أبو ديب بكتابه ( في الشعرية ) الى مجال نظرية القراءة والتلقي ، مستفيدا من مفاهيم ( الفجوة ) و ( المسافة الجمالية ) و ( الأثر ) الذي يتركه النص في المتلقي ؛ لكنه لا يشير الى تأثره بمفاهيم هذه النظرية وأي من المناهج المنطلقة منها ، باستثناء اشارات

محددة ، لا توضيح المراجع ، أو تقيد التحليلات بالمصطلحات والمفاهيم المنقولة ، مع اطلاعه عليها مترجمة الى الانجليزية (٣٠٧) . ونستطيع أن نرد مفاهيمه الى مراجعها فى نظرية القراءة والتلقى . فهو يتحدث عن نص يزعج أو يخلخل افتراضات القارىء التاريخية والثقافية والنفسية وانسجاب أذواقه وقيمه وذكرياته (٣٠٨) . ناقلا مفهوم ( أفق الانتظار ) الى ما يسميه ( الهزة ) . وحين يعد الشعرية أحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر .. وتجسدها الطاغى فى بنية النص اللغوية بالدرجة الأولى (٣٠٩) ، يشير الى نظرية القراءة والتلقى من دون تسمية صريحة .

ويحلل أبو ديب قصائد عديدة ، جلها لأدونيس ، على وفق هذا المفهوم للشعرية ؛ لكنه لا يتوقف عندها باستفاضة وتدقيق مثل ما عهدناه فى تحليلاته البنيوية ، لأنه منشغل بارساء مفاهيمه النظرية التى أعدها انتقالا غير معلن الى الاهتمام بالقارىء ، وانفتاح النص خارج لغته وبنائه الشكلى المجرد .

ولكاتب هذه الرسالة محاولات فى الافادة من المفاهيم العامة لنظرية القراءة والتلقى وصفها بعض النقاد بأنها تقوم على منهج النص ، وتوفق بين معطيات النص وما يتركه فى قارئه (٣١٠) . ومن هذه التحليلات التى لا تتقيد بضوابط منهج القراءة والتلقى ، وان أفادت منه فى عد النص مجلى لفاعلية القارىء وفعل قراءته ، تحليله لقصيدة ( أنا ) لنازك الملائكة (٣١١) . وفيها يتأمل عنوان النص ودلالته الرومانسية فى سياق شعر نازك عامة ، والقصيدة المحللة خاصة ، ويدقق فى الهندسة الشكلية للنص وتناظر مقاطعه تقفية وتوزيعا للأسطر الشعرية ، ويحدد ثلاثة حقول دلالية هى : القوة ، فالعتمة ، ثم الذوبان استنادا الى نمو النص وتحولاته البنائية . ولعل هذه الافادة المنهجية الحرة تمثل توقا الى الموازنة بين رفض المناهج الخارجية ، والايغال فى النصية ، باعادة القارىء ــ أو المتلقى ــ الى تقبل النص جزءا من اظهار شعريته .

ومن التحليلات المبكرة التى التفتت الى التلقى ، تحليل محمود البستانى قصيدة السياب ( المسيح بعد الصلب ) حيث دعا الى « تمثل القصيدة الجديدة .. عبر عملية التلقى » (٣١٢) . وهى ادراك يسير من المجمل الى المفصل ، يكون للنص فيه قوى دلالية تتحكم فى عملية التلقى . وتكون الدلالة ( البسيطة والمركبة ) سببا فى تكوين حصيلة ضخمة للمتلقى ، تنقله الى الرمز والقناع . ويخالف البستانى بذلك نظريات القراءة ومناهج التلقى التى تعطى للمتلقى مهمة خلق مستويات النص عبر ادراكه وتفسيره ، بالرغم من أن البستانى يشير الى ( الأثر ) الذى يحدثه النص فى القارىء ، وأهمية الخبرة الفردية المتراكمة ثقافيا فى تلقى

النص وتحديد معانيه ، ممثلا لها بوقائع لغوية وصورية ورموز وأقنعة حفلت بها قصيدة السياب ٠

لقد التقت فى منهج القراءة النصية تيارات متعددة تنطلق من حرية القراءة ونشاط المحلل فى اكتشاف بنى النص وتفسيره ٠ وهى قراءات حرة ، بمعنى أنها لا تتقيد بخط منهجى واضح أو تركن الى المصطلحات والمفاهيم المحددة نظريا ٠

ومن أمثلة هذه ( القراءات ) التى كثرت فى العقدين الأخيرين ، تحليلات الناقدة اعتدال عثمان لعدد من النصوص الحديثة ، نشير من بينها الى تحليلها قصيدة درويش ( الأرض ) ٠ فقد وصفت تحليلها بأنه « قراءة نقدية ابداعية » (٣١٣) اذ لا تكتفى باكتشاف علاقات النص واضاءته ـ بالرغم من ايحاء عنوان كتابها بذلك ـ بل تنشىء نصا نقديا يفكك النص المحلل ويركبه بابداع جديد قائم على الوعى « بجدلية عملية القراءة » (٣١٤) ٠

ويوحى من هذه الجدلية تحلل الناقدة ( أرض ) درويش ٠ ودلالة الزمن ( شهر آذار ) الذى يظهر فى مفتتح النص ويتكرر لأزمة فى مقاطعه ٠ فهو شهر الاحتفاء بعودة الخصب الى الأرض أسطوريا ، والشهر الذى يحتفل فيه الفلسطينيون بعيد الأرض ٠ وهذا التوقيت يجعل التحليل متأرجحا بين قراءة أسطورية وأخرى سياسية ، بالرغم من أن الناقدة لا تهمل محاور التناقض والدلالة والمعجم والصيغ اللغوية وايقاع النص ٠

ومثل هذه القراءة الابداعية الحرة ، تحليل علوى الهاشمى قصيدة ( تقاسيم ضاحى بن وليد الجديدة ) لعلى الشرقاوى ٠ فقد كرس الناقد كتابا كاملا لتحليل القصيدة (٣١٥) ، مستخرجا مركزها الرمزى المتمثل فى صورة ( البدوى ) ، متابعا حركة القصيدة عبر بنيتها الكاملة ، وبنائها الفنى ( الصورة ـ اللغة ـ الايقاع ) ٠ وبهذا التشعب يبدو أن الناقد يقدم رؤية تكاملية ، لا تغفل أى مستوى من مستويات النص ٠ لكن وصف الهاشمى عمله بأنه ( قراءة نقدية ) جعلنا نضمه الى نقاد القراءة الابداعية الحرة التى نجد فيها صدى لمؤثرات ما بعد البنيوية ، وتأكيدها انفتاح النص بادراك القارىء ونشاط القراءة ٠ وقد تجسد ذلك فى اجولان الحر فى أرجاء النص ، والافادة من معلومات سياقية كثيرة : منها ما يقع خارج النص مثل شخصية الفنان ضاحى بن وليد وحياته ، ومنها ما يمثل مستوى أدائيا كالصور المولدة والموسيقى الشعرية والبناء اللغوى(٣١٦) ٠

وفى التحليلات القائمة على أسس التاويل ، نجد ضروبا من القراءات الحرة التى لا تستند الا الى ثنائية المكتوب والمكبوت ، انصرافا

عن قصد المؤلف ، واسقاطا لتفسير المؤول نفسه ، حتى يتجسد فى التحليل النصى للقصيدة ، ما دعا اليه التأويليون من افتراض حوار بين القصيدة وقارئها .

ففى تحليل قصيدة عبد الرحمن طهمازى ( البرعم والرعد ) ، يعدنا الناقد سعيد الغانمى بأنه سيقرأ فى النص : المكتوب الحاضر والمكبوت الغائب . أى ما يقوله النص ، وما يسكت عنه (٣١٧) . والقصيدة تقوم على ثلاثة مقاطع رباعية تتفق أبياتها الأولى فى القافية ، وتبدأ ببناء متشابه . فكل مقطع يتكون من جملة كبرى مبتدؤها اسم معرف ، وخبرها جملة فعلية :

- العارف انفرطت مفاصله ... المقطع الأول .
- البرعم ازدادت شهيته ... المقطع الثانى .
- الجمرة التفت ..... المقطع الثالث .

لكن هذا البناء المتواتر بناء وتقفية لا يستوقف الغانمى الذى ينتقل الى دلالة أخرى أثارها فيه انطواء كل مقطع على عدول من ضمير الغياب الى ضمير آخر ، ويعنى بذلك الالتفات البلاغى . ويترك الناقد هذا الملمح الأسلوبى لعثوره على بؤرة تأويلية فى بدء القصيدة لكلمة ( العارف ) فيقلب معانيها المحتملة ليختار منها طريق التأويل الصوفى (٣١٨) فتتداعى لديه مفردات أخرى تكمل تأويله : منها انفرطت ، أراد ، البرق ، الرعد ، الرماد .. فيجد فيها تحويلا لمعجم لغوى صوفى يدل على الحلول والفناء فيكون المقطع الأول دالا على الارادة ، والثانى على ازدياد الشهوة ، بالرغم من أن الشاعر يستعمل مفردة ( الشهية ) ، والثالث على اتقاد نار المحبة . ولعله يعنى الوهج الحاصل من الاتحاد بالذات الالهية .

ويمكن أن نجد فى تحليل الغانمى المزايا المثالية للتأويل سلبا وايجابا ـ فقد ظهرت شخصية المؤول قوية واضحة ، واستند الى ملفوظات النص وعلاقاته الخفية ، وصنع انسجاما جيدا بين مقاطع النص ، لكنه يحفزنا على اقتراح تأويلات ممكنة أخرى ، فلماذا لا يكون الثنائية البرعم والرعد معنى الخلق الصعب والاكتواء بنار التجربة ؟ ولماذا لا نتأمل الفرق الدقيق بين ( استمعت وتصمت ) و ( صوت الرعد وضياء البرق ) واطلاق القافية فى الأبيات الأولى من المقاطع ، وتقييدها فى سواها ؟ ولماذا لا نتأمل وجود ثلاثة أفعال فى مطلع كل مقطع من المقاطع الثلاثة ؟ فذلك كله محتمل وممكن فى نشاط تأويلى آخر ، مما يكسب التحليل مرونة وحرية ، ولا يصل الى مغزى أو تحديد نهائى للنص .

ولعل نشأة التأويل فى كنف التفسيرات الدينية للكتب السماوية المقدسة ، تشجع المؤولين على افتراض حس دينى ( صوفى خاصة ) فى النصوص المحللة ٠

فالناقدة سيزا قاسم تقرأ نص الشاعر حسن طلب ( آية جيم ) بدءاً من عنوانه ٠ فترى أن للحرف ( جيم ) وجودا علاميا مجردا « مثل الخط أو اللون فى اللوحة ، فهى تتشكل طبقا للسياق الذى تدخل فيه من خلال العلاقات الصوتية والنحوية والدلالية ، ولكنها تظل محاطة بالغموض الذى يحفز خيال المتلقى ويجعل من النص نصا متحركا » (٣١٩) ٠

ويدعوها تشكل الجيم على امتداد النص ، الى الخوض فى دلالة الحرف المجرد فى العربية ، مستشهدة بابن جنى وربطه بين الحرف المجرد والدلالة ، وتفسير الزمخشرى للحروف المذكورة فى بدايات السور مثل ( ألم ) بأنها ممثلة لحروف المعجم كلها أى أن الجزء هنا يمثل الكل (٣٢٠) ٠

وتنسب الناقدة الى الشاعر « حس اللعب بالأصوات والايقاعات والقوافى باستخدام اللغة بعيدا عن الأغراض النفعية » (٢٣١) ٠ وذلك يجعل عمل المؤول ميسورا لأنه يشجع على افتراضات التأويل واحتمالاته الممكنة ، ولكن بالرجوع دائما الى تشكلات النص اللغوية ، وما تستدعيه من علاقات مذكورة أو محذوفة ٠

وفى تحليل تأويلى آخر يتوقف المؤول عند دلالة ( اليد ) وصورتها المجازية وكيفية فهم هذه الصورة انطلاقا من قصيدة ( اليد ) للشاعر ابراهيم نصر الله (٣٢٢) ٠ ولتحقيق هذا الهدف يستعين الناقد أديب نايف ذياب بنظرية المفكر التأويلى بول ريكور بخصوص المجاز ولا سيما تاكيده سمة التوتر القائم بين مكونات النص ، وأوجه التشابه والاختلاف فيها ٠ وتنبيهه على « التوتر بين الكلمة المجازية وفحواها ٠٠ الذى يتراءى بين التفسير الحرفى للصورة المجازية ، والتأويل الذى ينبثق فى وعينا عبر ادراكنا أن ليس ثمة معنى حرفى أصلا ٠٠ » (٣٢٣) ٠ فتغدو الصورة المجازية لليد المستعملة فى القصيدة لغير ما وضعت له حرفيا ، رمزا غنيا مكتنزا بالمعانى الضمنية ٠ وهذا ما حاول الناقد أن يستجليه فى مقاطع القصيدة التى تبدأ كلها بكلمة ( اليد ) مبتدأ ، يأتى خبره على امتداد المقطع : « هى اليد ٠٠ غصن النهار الجميل / ومورقة بالأصابع / ناعمة كالهديل ٠ فالفهم التأويلى يتخذ احد المعانى الممكنة للنص ، ويصب عليها جهد المؤول عبر ما يقوله النص ، أو يخفيه مع قرينة من النص تدل عليه (٣٢٤) ٠ وبناء على ذلك تأمل الناقد دلالة اليد الانسانية ومعانيها فى تاريخ اللغة العربية واستعمالاتها المجازية ، ثم مهمتها أو وظائفها الحيوية ودلالاتها الرمزية على الابداع والحب والخلق الفنى ٠ وقد أعانه

فى ذلك تحرره من قصد الشاعر وبحثه الحر عن أوجه مجازية للموضوع المركزى فى النص ٠

ونسجل لمحللى النص على أسس التأويل موازنتهم بين تشكلات النص ومعانيه الممكنة التى تحفزنا عليها هذه التشكلات ٠ فالتأويل ليس رجما بالغيب أو تقويلا اعتباطيا للنصوص على وفق هوى المؤول ؛ بل نشاط ينطلق من ظاهر النص الى الخفايا التى ينطوى عليها بسبب نظامه الخاص وتوتر لغته وايجازها وتكثيفها ٠

وباستثمار هذين المحورين : التشكل الظاهرى، والعلاقات النصية، تنجز الناقدة أسيمة درويش دراسة تحليلية مطولة لقصيدة أدونيس ( هذا هو اسمى ) (٣٢٥) ٠ فخصصت كتابها كله لدراسة النص وتحليله من « منظور تأويلى » (٣٢٦) ٠ وهذا الجهد التأويلى لا يسعى الى تقرير النتائج الحتمية اذ لا شىء حتمى ، أو نهائىء فى القراءة التأويلية ؛ بل يسعى الى تقديم وجه محتمل من وجوه عديدة محتملة (٣٢٧) ٠ وسبيلها الى بسط قراءتها يبدأ بفحص ما سمته ( القصيدة الشبكية ) وتعنى بها البناء اللغوى المعقد القابل للتنامى والانتشار فى الاتجاهات كلها ٠ اذ ليس للقصيدة مدخل ولا منتهى ، حركتها استئنافية فى البدء والختام : فبدايتها ( ما حيا كل حكمة هذه نارى ) ونهايتها بالنقاط بعد قول الشاعر ( وطنى هذه الشرارة ، هذا البرق فى ظلمة الزمان الباقى ٠٠ ) تعود القصيدة للبدء من النهاية ، والعودة الى البدء ثانية (٣٢٨) ٠ وبعد دراسة شبكية القصيدة ، تلقى الناقدة الضوء على « الحركة التوالدية المجموعة العناصر ، والمكونات الأساسية ، والفرعية للنسيج البنائى »(٣٢٩)٠ وتختم الدراسة بتأمل العلاقات الداخلية القائمة على الأضداد فى المفردات والجمل والايقاع والصور والدلالات لتصل الى نتيجة حاسمة هى أن رؤية أدونيس الى الكون والعالم تتجلى فى القصيدة وتصبح بؤرة لها (٣٣٠) لكننا اذ تسجل للناقدة بحثها المستقصى ، والصور فى أرجاء النص ، وبناه النحوية وتراكيبه ودلالاته ، نأخذ عليها شرحها أو تفسيرها المعنوى لبعض الصور والدلالات ٠ ورفضها تفسيرات بعض النقاد للقصيدة بالرغم من ايمانها بأن القراءة التى تقدمها ليست الا وجها واحدا من وجوه محتملة عديدة (٣٣١) ٠

ونأخذ عليها اغفالها خطوات التأويل المنهجية التى رأيناها موثقة ومؤصلة فى التحليلات التأويلية التى عرضناها ٠

تبدو القراءات السيميولوجية أكثر انضباطا بالرغم من اعتمادها مبدأ ( الاشارة الحرة ) ٠ فالتحليلات السيميائية تنحاز الى خطوات محددة يبسطها المحلل ، ويعرف قارئه بها قبل الشروع بالتحليل ٠

فمحمد السرغيني يحلل قصيدة جبران خليل جبران « المواكب » (٣٣٢) بعد عرض مسهب لمناهج السيميولوجيا المختلفة ويختار منها مقترحات رولان بارت وجان مولينو ، فيتوقف عند ثلاثة مستويات تطبيقية :

١ — المستوى الشعرى : ويحلل فيه بنية النص المنطقية ، وحضور الطبيعة وبنية الناى ·

٢ — المستوى الحسى : ويحلل فيه بنية الثنائية والعلاقة ·

٣ — المستوى المحايد : ويحلل فيه حالتى الافراد والتركيب الشكلى ·

وتصبح خطة التحليل دليلا يقود خطا الناقد فى أنحاء النص المحلل ، فيكشف ثنائيات جبران المجسدة فى الخير والشر — الصحو والسكر — الدين والكفر — العدل والظلم — العلم والجهل — القوة والضعف — الحر والعبد — الحب والكراهية وسواهما ·· وينطلق من هذه الثنائيات الدلالية لتتبع تجلياتها اللغوية والصورية والايقاعية ليخلص أخيرا الى كشف ما سماه « الدلالة الأيديولوجية العامة للنص ·· من هذا البناء للشابى » (٣٣٥) ، يبدأ مما سماه « القطب الصوتى للاشارة » (٣٣٦) · لكنها تعتمد المنظور السيميولوجى القائم على ربط النص بالسياق الثقافى العام · فالنص يرفض الواقع محبطا ومتأزما فظهرت فيه جدلية حادة بين الواقع الاجتماعى والوضع النفسى المتأزم ، امتدت على مساحة النص كله (٣٣٤) ·

واذا كان الخروج الى الدلالة السياقية يتم من خلال تحليل الثنائيات وما تتخذ من تنويعات لفظية أو صورة أو ايقاعية فى تحليل السرغينى ، فان عبد الله الغذامى الذى يقدم « قراءة سيميولوجية لقصيدة ارادة الحياة للشابى » (٣٣٥) ، يبدأ مما سماه « القطب الصوتى للاشارة » (٣٣٦) · فاصطبغ تحليله بصبغة لسانية عمادها الاحصاء المعبور منها الى الدلالة . فوجد أن القصيدة اعتمدت مصطلح الحركة / السكون « لتحدث سياما فنيا منطلقا نحو اللانهاية » (٣٣٧) · واداته على هذا التشخيص تبدأ بأزمنة الأفعال وما تتضمنه من اشارات ، ولا حق دلالات الأزمنة مفردة « ولم يعرض لمجاوراتها وعلاقاتها مع الكلمات الأخرى فى جملها على قاعدة التوزيع ، أو التاليف فكانت اهتماماته راسيه أكثر منها افقية فى معالجة التشكيلات اللغوية ودلالاتها » (٣٣٨) · ويجد الناقد مصطلحا آخر فى القصيدة هو ( مصطلح المد / الجزر ) يعبر عن حركتها الداخلية بمدارين هما : ( ١ ) التوازن وكسر التوازن ( ٢ ) مدار الارتداد · ويستدل

باحصاء المفردات وشرح الأبيات أحيانا ليبين اتحاد الماضي والمستقبل فتحول الارتداد تلاحما واندفاعا الاصطراع تفاعلا يمتد أثره الى المتلقى (٣٣٩) .

لقد كانت حرية المحلل مقيدة بالمتن الشعرى وملفوظاته . بالرغم من أنه يطارد ما سماه الاشارات السابحة بحرية فى قصيدة الشابى . وهكذا خرج الى الدلالة ليعلن فحوى النص وينثر معناه المركزى بعد احصاء مطول وكثيف لألفاظه .

واذا عدنا الى قصيدة ( المواكب ) لجبران فى تحليل سيميولوجى آخر يقدمه موريس أبو ناضر ، فسنجد تأكيده دلالة ( الغاب ) وتشكيلها محاور المعانى فى تناقضها مع دلالة الناس (٣٤٠) . ويتوقف عند حدود النص الظاهرة فكشف وجود نظام عشرى . فثمة « أربعة أبيات على البحر البسيط عن عالم الناس ، تتبعها أربعة أبيات من مجزوء الرمل عن عالم الغاب ، يعقبها بيتان أخيران من مجزوء الرمل يغنيان الغاب بآلة الناى » (٣٤١) . فالمجموع عشرة أبيات تتكرر ثمانى عشرة مرة .

أما حدود النص الباطنة ، فتضم تناقضا أساسيا بين عالم الناس وعالم الغاب ، تجسده كلمتا ( الغاب / النـاس ) وعلاقتهما الائتلافية والاختلافية ـ وتنتظمها محاور عدة منها . محور القرب والبعد ( الهنا / والهناك ) : ومحور المتكلم والمخاطب ، ومحور الكل والجزء ، ومحور الفناء والبقاء ، وما يجرى عليهما من تغيرات وادغام وتحولات (٣٤٢) . ثم يستنتج المحلل ما آل اليه التناقض ليدل به على ما سماه « العجز فى الذات الجبرانية عن تحقيق غايها عبر مقاتلة ذات الدهر فكانت ذاتا قدرية لا متحررة حتى حدود التمرد » (٣٤٣) . وهكذا خرج الاستقصاء الدلالى الى اصدار حكم أخلاقى لا ندرى كيف يلائم المحلل بينه وبين دراسة الدليل حسب ما يراه السيميولوجيون (٣٤٤) .

واذا كانت فضيلة النظرية الألسنية ومناهجها تكمن فى حصر الاهتمام بالنص وتحليل مستوياته المختلفة ، فان مناهج ما بعد البنيوية ، تشرك القارىء فى اعادة تشكيل النص مما يثرى القراءة والتحليل من جهة ، ويغنى النص المحلل من جهة ثانية . وهذا ما نفتقده فى التحليلات الأحادية القائمة على الدخول الى النص من مستوى واحد أو مكون مفرد من مكونات بنيته ، وسنخصص له فصل الرسالة الثالث .

## الهوامـــش

(١) أنور المعداوى ، **على محمود طه الشاعر والإنسان** ، ط ٢ ، بغداد ١٩٨٦ ، ص ١٦٠ • وتتكرر العبارة نفسها فى ص ١٦٣ •

(٢) انظر : **نفسه** ، ص ١٦٠ و ١٧٠ • ومن مصطلحاته : الواقعية النفسية والتجسيم الشعرى والمزاج الفنى •

(٣) **نفسه** ، ص ١٢٢ ـ ١٢٣ •

(٤) انظر : غالى شكرى ، سوسيولوجيا النقد العربى الحديث ، بيروت ١٩٨١ ، ص ٨٨ •

(٥) مصطفى عبد اللطيف السحرتى ، **الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث** ، القاهرة ١٩٤٨ ، ص ٢٤ •

(٦) محمد مندور ، فى الميزان الجديد ، ط ٣ ، القاهرة د•ت ، ص ٤ •

(٧) انظر : نفسـه •

(٨) مندور ، فى الميزان الجديد ، ص ٥ •

(٩) نفسه •

(١٠) انظر : مندور ، النقد المنهجى ، ص ٣٩٢ •

(١١) انظر : لانسون ، ص ٤١١ •

(١٢) انظر : مندور ، فى **الميزان** الجديد ، ص ٦٩ •

(١٣) نفسه ، ص ٧٥ • ويتخلل التحليل اعجاب انفعالى ، فيستفهم مندور مندهشا أو حائراً : « أية بساطة فى التصوير ؟ وأى قرب من واقع الحياة ، أى صدق فى العبارة ؟ نفسه : ص ٧٢ و ٧٣ •

(١٤) نفسه ، ص ٧٥ •

(١٥) مندور ، فى الميزان الجديد ، ص ٧٧ •

(١٦) نفسه ، ويعنى بمصطلح القافلة : اللازمة التى يختم بها المقطع •

(١٧) نفسه ، ص ٨٥ •

(١٨) انظر : غالى شكرى ، سوسيولوجية النقد العربى الحديث ، ص ٥٨ •

(١٩) نفسه ، ص ٥٧ •

(٢٠) الولى محمد ، الصورة الشعرية فى الخطاب البلاغى والنقدى ، بيروت ـ الدار البيضاء ١٩٩٠ ، ص ١٥١ •

(٢١) محمد برادة ، محمد مندور وتنظير النقد الأدبى ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ١٣١ •

(٢٢) انظر : نفسه ، ص ١٢٧ •

(٢٣) انظر : نفسه •

(٢٤) : انظر : احسان عباس ، عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث ، بيروت ، ١٩٥٥ ، ص ١١ و ١٣ ٠

(٢٥) نفسه ، ص ٩١ ٠

(٢٦) انظر : نفسه ، ص ٩٥ ٠

(٢٧) يسخر حسين مردان من مقارنة البياتي باليوت وباوند ٠ ويقول : « ان هذا الدكتور يفهم الشعر على الطريقة السودانية » ظانا أن احسان عباس سوداني ٠ أنظر : مقالات ، ص ٨١ ٠

(٢٨) في كتاب ( فن الشعر ) يحلل احسان عباس قصيدة الشابي ( النبي المجهول ) من زاوية النمو العضوي في القصيدة ٠ انظر : عباس ، فن الشعر ، ط ٥ ، بيروت ، ١٩٧٥ ، ص ٢٥٠ ٠

(٢٩) حسين مردان ، مقالات ، ص ١٢ ٠

(٣٠) نفسه ٠

(٣١) انظر : نفسه ، ص ١٥ ٠

(٣٢) جلال الخياط ، الشعر العراقي الحديث ، مرحلة وتطور ، ط ٢ ، بيروت ١٩٨٧ ، ص ١٤١ ٠

(٣٣) علي جواد الطاهر ، مقدمة في النقد الادبي ، ص ٤١٧ ٠ وينظر : فائق مصطفى وعبد الرضا علي ، ص ١٧٣ ٠

(٣٤) انظر : كارلوني وفيللو ، النقد الأدبي ، ترجمة كيتي سالم ، ط ٢ ، بيروت ١٩٨٤ ، ص ٦٧-٦٨ ٠

(٣٥) انظر : شكري فيصل ، مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي ، ط ٦ ، بيروت ١٩٨٦ ، ص ١٤٨ ٠

(٣٦) الطاهر ، مقدمة ، ص ٤١٧ ٠ ولكن موضوع النقد ليس الانطباعات ، أو وصف الاستجابة الانفعالية العرضية أمام النص ٠ والانطباع لا يمكن وضعه قيد التحصيل والاحتكام اليه لتنوعه بتنوع القراء والأزمنة ٠ انظر : الولي محمد ، ص ١٥١ و ٢٢١ ٠

(٣٧) الطاهر ، مقدمة ، ص ٤٢٢ ٠ وينظر : ضيف ، ص ٤٩ حيث يعد عمل النقاد الانطباعيين رد فعل للدعوة الى أن يصبح النقد موضوعيا لا أثر فيه لشخصية الناقد واحساسه ٠

(٣٨) انظر : شكري فيصل ، ص ١٥٣ ٠

(٣٩) منير العكش ، أسئلة الشعر ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٤٧ ٠

(٤٠) جميل نصيف التكريتي ، المذاهب الأدبية ، بغداد ١٩٩٠ ، ص ٢٩٢ ٠

(٤١) انظر : أس ٠ أج ٠ بيرتن ( التحيزات والانطباعات والأحكام ) ، ترجمة عبد الودود محمود العلي ، مجلة آفاق غربية ، العدد الثالث ، بغداد آذار/ ١٩٨٣ ، ص ٥٦ ٠

(٤٢) نفسه ، ص ٥٧ ٠

(٤٣) انظر : ضيف ، ص ١٢٥ ٠

(٤٤) محمد النويهى : قضية الشعر الجديد ، ط ٢ ، بيروت ١٩٧١ ، ص ١٥٠ ·

(٤٥) انظر : نفسه ، ص ١٥٨ ·

(٤٦) نفسه : ص ١٦٨ ·

(٤٧) نازك الملائكة : الصومعة والشرفة الحمراء ، ط ٢ ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٢٦٥ ·

(٤٨) ينظر : نفسـه ·

(٤٩) نفســه : ص ٢٦٩ ·

(٥٠) انظر : نفســه ، ص ٢٦٧ ، ص ٢٧٩ · تفسيرها القمر فى قصيدة ( القمر العاشق ) والغانية فى ( امرأة وشيطان ) ·

(٥١) انظر : نفسه ، الصومعة ··· ، ص ٢٨٢ ــ ٣١٠ · وتستمد نازك أغلب مفاهيمها من حركة النقد الجديد فى انجلترا وامريكـا · ينظر : شجاع مسـلم العانى ، ( النص فى النقد الأدبى الحديث فى العراق ) ، مجلة الأقلام ، العدد ١١ ــ ١٢ ، بغـداد ١٩٨٩، ص ٧٠ ·

(٥٢) انظر : نفســه ، ص ٢٦٨ ، ٢٩٠ ·

(٥٣) ينظر : نازك الملائكة : الصومعــة والشرفة الحمراء ، ص ٣٠٦ ، ٣٠٩ ·

(٥٤) لويس عوض : دراسات فى النقد والأدب ، بيروت ١٩٦٣ ، ص ٣٥ ·

(٥٥) نفسه : ص ٣٦ ·

(٥٦) ينظر : نفسه ، ص ٣٥ ·

(٥٧) لويس عوض : الثورة والأدب ، القاهرة ١٩٧١ ، ص ٥٦ ·

(٥٨) عوض : نفسه ، ص ٥٨ ·

(٥٩) نفسه : ص ٥٩ ·

(٦٠) نفسه · ومن الأحكام الجائرة غير المعللة وصف بعض قصائد السياب بالتفاهة والزديئة والفاترة والغريبة ·

(٦١) على جواد الطاهر : ( لغة الثياب ·· عرفتها ) ، مجلة الثقافة ، العدد ٦ ، بغداد حزيران ١٩٧٧ ، ص ٢٦ · وهو الشطر الأول من البيت السادس من قصيدة الجواهرى ·

(٦٢) سعيد الزبيدى : ص ٤٦ ·

(٦٣) سعيد عدنان : ( على جواد الطاهر ناقدا ) ، ضمن أعمال ندوة اتجاهات النقد الأدبى ، جامعــة الموصل ، ص ٣٥٠ ·

(٦٤) الطاهر : ( لغة الثياب ) ، ص ٢٧ ·

(٦٥) الطاهر : لغة الثياب ، ص ٣٣ · وينظر للطاهر أيضا تحليله نص محمود درويش ( مأساة النرجس وملهاة الفضة ) ( جريدة الثورة ــ بغداد ، ١٩٨٩/٨/٢٣ ·

(٦٦) ينظر : الطاهر ، لغة الثياب ، ص ٣٨ ــ ٣٩ ·

(٦٧) نفسه : ص ٤٦ ·

(٦٨) انظر : عبد الجبار عباس . **الحبكة المنغمة** ، **اعداد** علی جواد الطاهر وعائد خصباك ، بغـداد ١٩٩٤ ، ص ٣٠٣ ·

(٦٩) نفسه : ص ٩٥ ·

(٧٠) نفسه : ص ٩٥ ـ ٩٦ ·

(٧١) نفسه : ص ٩٤ ·

(٧٢) نفسه : ص ٣٠٨ ·

(٧٣) يسجل النقاد على جهود عبد الجبار عباس النقدية أنه « لم يبدأها على وفق تصور نظرى واضح المعـالم للنقد الأدبى نشاطا مستقلا ·· وينسـاق وراء ما يقترحه النص لحظة الكتابة » · باقر جاسم محمد : ( عبد الجبار عباس والخطوة الناقصة ) ، ضمن ندوة اتجاهات النقد الأدبى ، ص ٣٧٥ و ٣٧٨ ·

(٧٤) عناد غزوان : التحليل النقدى والجمالى للأدب ، ص ٤٧ ·

(٧٥) عناد غزوان : آفاق فى الأدب والنقد ، بغداد ١٩٩٠ ، ص ٧ ·

(٧٦) انظر ، غزوان ، التحليل النقدى ، ص ٨١ ·

(٧٧) انظر : عناد غزوان ، ( تحليل المواكب ) ، مجلة الأقلام ، العدد ٧ ، بغـداد تموز ١٩٨٧ ·

(٧٨) نفســه ، ص ٦٩ ·

(٧٩) نفسه : ص ٧٢ · القرار موسيقيـا آخر مكونات المقـام وهو « نقطة التوقف النهائية » · سيمون جارجى : الموسيقى العربية ، ترجمة جمال الخياط ، بغـداد ١٩٨٩ ، ص ٥٥ · ويستعمله جبران والشعراء العرب لازمة يستأنفون بعدها المقاطع تشبها بالموسيقى · اذ يمكن أن يكون القرار « نقطة انطلاق لمقامات مختلفة أخرى » · جارجى : ص ٥٦ ·

(٨٠) نفســه ·

(٨١) ينطلق ناقد آخر من ( المستوى الطباقى ) لتحليل نص حديث ، فيراه ممثلا فى المفردات والصور · ينظر : محمد صابر عبيد ، ( الماضى العدمى والارث المنجز ) نقـد قصيدة ( شيخوختان ) لخيرى منصور ، الأقلام ، العدد ٩ ، بغـداد أيلول ١٩٨٧ ، ص ١١٧ · ويجعل المقابلة بين شيخوخة الرجل وشيخوخة المرأة ·

(٨٢) انظر : غزوان ، **تحليل المواكب** ، ص ٦٩ ·

(٨٣) نفســه ، ص ٨٤ ·

(٨٤) ينظر : جلال الخياط ، المنفى ـ الملكوت ، بغداد ١٩٨٩ ، ص ٢٣ ·

(٨٥) ينظر : جلال الخياط ، المنفى ـ الملكوت ، ص ٣١ ·

(٨٦) نفسه : ص ٣٣ ·

(٨٧) ينظر : تحليله لقصيدة ( أولد واحترق بحبى ) ، نفسه ، ص ٤٣ وما بعدها ·

(٨٨) جابر عصفور : دراسة قصيدة ( أنشودة المطر ) ضمن كتاب حركات التجديد فى الأدب العربى ، القاهرة ١٩٧٥/١٩٧٦ ، ص ١٩٩ ·

(٨٩) نفسه : ص ٢١١ ·

(٩٠) انظر : نفسـه ، ص ٢١٢ ·

(٩١) نفسه : ص ٢١٦ ·

(٩٢) ينظر : نفسه ، ص ٢١٦ ــ ٢١٨ ، ولم نجد فى تحليل عصفور ما وصفه عناد غزوان بأنه « استمرار للمدخل النقدى الجديد الذى عرفتــه أوروبا وأمريكا منذ مطلع هذا القرن وسمى بالنقد الجديد القائم على تحليل النص من الداخل ، ورفض كل ما يميت الى القصيدة والشــاعر بصلة خارج نطاق النص » غزوان : مستقبل الشعر . ص ٨١ ·

(٩٣) يقدم ناقد آخر تفسيرا مشابها ، فيرى أن صور المطر المتعددة ، قد أعانت على بلورة ما أرادته مختلف الجماعات العراقية المتلهفة للمطر ·· ، ينظر : هاشم ياغى ، الشعر الحديث بين النظر والتطبيق ، بيروت ١٩٨١ ، ص ٣٩ ·

(٩٤) منها : تحليل محمد محمد عنانى نصــا لأحمد حجازى متأثرا ببروكس والنقد الجديد ، مركز نقده فى اكتمال البناء الفنى من دون الرجوع الى الشاعر · ينظر : عنانى ، ص ١٤٢ ·

(٩٥) جان بياجيه : البنيوية ، ترجمة : عارف منيمنة و د· بشير أوبرى ، ط ٤ ، بيروت ١٩٨٥ ، ص ٦٤ · وينظر : زكريا ابراهيم ، ص ٤٧ · وعدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبى فى نقد الشعر العربى ، الشارقة ١٩٩٢ ، ص ٢٨ ·

(٩٦) فؤاد أبو منصور : ص ٤٥ ·

(٩٧) زكريا ابراهيم : ص ٤٧ · وترى كروزويل : ص ٢٣ أن ليفى شتراوس هو أبو البنيوية بالرغم من قولها فى خاتمة كتابها « أن البنيوية تتحرك على أســاس من النموذج اللغوى عند دى سوسير · وأن تنويعــات هذا النموذج تمثل مهادا يصــل بين عدد من نظريات البنيويين الفرنسيين » ص ٢٤٤ ·

(٩٨) زكريا ابراهيم : ص ٤٧ · وينظر : صلاح فضل ، نظرية البنائية فى النقد الأدبى ، ط ٣ ، بغداد ١٩٨٧ ، ص ٢٤ ·

(٩٩) ينظر : سوسير ، فصول فى علم اللغة العــام ، ترجمة أحمد الكراعين ، الاسكندرية ١٩٨٥ ، ص ٣١ · وينظر ترنس هوكز ، البنيوية وعلم الاشــارة ، ترجمــة مجيد الماشطة ، بغــداد ١٩٨٦ ، ص ١٨ · وينظر : أبو ناضر ، ص ٨٥ ·

(١٠٠) سوسير : ص ٣٧ ·

(١٠١) انظر : نفسه ، ص ٤٠ ·

(١٠٢) انظر : نفسه ، ص ٥٠ ــ ٥١ ·

(١٠٣) انظر : بياجيه ، ص ٦٤ ·

(١٠٤) انظر : المسدى ، ص ٧١ ·

(١٠٥) انظر : زكريا ابراهيم ، ص ٥٥ ·

(١٠٦) انظر : المسدى ، ص ٣٢ ، ٣٣ ·

(١٠٧) انظر : نفســه ، ص ٢٢ ·

(١٠٨) ينظر : صلاح فضل ، البنائية ، ص ٣٢١ ·

(١٠٩) ينظر : جومســكى ، محاضرات ودن ، ترجمة مرتضى جواد وعبد الجبــار محمد على ، بغداد ١٩٩٠ ، ص ٢٩ · وانظر : ميشــال زكريا ، الألسنية ، بيروت ١٩٨٠ ، ص ٢٦١ وما بعدها · وترنس هوكز : ص ٥٥ وما بعدها · ويرى جمال

ابن الشيخ أن دراسات النحو التوليدي وضحت وجود نوعين من البنى النصية : بنيان ظاهر سطحي يسميه : البنيان القالبي ، وبنيان عميق مخفي يسميه : البنيان المعنوي العميق أو المحوري . ينظر : ابن الشيخ : ( تحليل بنيوي تفريعي لقصيدة المتنبي ) مجلة الأقلام ، العدد الرابع ، بغداد كانون الثاني ١٩٧٨ ، ص ٧٨ .

(١١٠) ينظر : صلاح فضل ، ص ٣٠٦ وما بعدها .

(١١١) نفسه : ص ٦٠ . وينظر : ايخنباوم ، ص ٣٥ .

(١١٢) تودوروف : الشعرية ، ص ٢٣ . ويذهب بعض الباحثين الى أن النقد الجديد الذي ظهر في أمريكا أواخر العقد الخامس أثر في البنيوية بالدعوة الى استقلال العمل الأدبي عن الواقع الخارجي ، ينظر : عدنان حسين قاسم ، ص ٣٨ .

(١١٣) انظر : كمال أبو ديب ، في البنية الايقاعية للشعر العربي ، ط ٢ ، بيروت ١٩٨١ ، ص ٧ و ٥٣٤ .

(١١٤) انظر : نفسه ، ص ٥٤٢ .

(١١٥) كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٨ .

(١١٦) ينظر : جومسكي ، البنى النحوية ، ترجمة يوئيل يوسف عزيز ، بغداد ١٩٨٧ ، ص ١٣ . وينظر : صلاح فضل ، نظرية البنائية ، ص ١٤٤ . ويأخذ أبو ديب من جومسكي وأحيانا لا يشير الى ذلك . ومنها اقتراحي مصطلح ( البنية المعرفية ) وصفا لعلاقة النص بالعالم . ينظر : أبو ديب ، ( لغة الغياب في قصيدة الحداثة ) ، مجلة فصول ، العدد ٣ ــ ٤ ، القاهرة ١٩٨٩ ، ص ١٠٥ . وهو مصطلح استعمله جومسكي . ويعني به « نظاما من المعتقدات » . محاضرات ودن ، ص ١١٤ .

(١١٧) جومسكي : البنى النحوية ، ص ١٢٣ .

(١١٨) ينظر : أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي ، ص ٩ ــ ١٠ .

(١١٩) نفسه : ص ٦٣ .

(١٢٠) نفسه : ص ٦٢ . وأذكر هنا مصطلح ( الرؤيا ) مثلما استعمله أبو ديب بالرغم من أنه يعني الحلم أو ما يراه النائم في منامه . ينظر : ابن منظور ، مادة ( رأى ) .

(١٢١) ينظر : رومان جاكسون ، وكلود ليفي شتراوس : القطط لشارك بودلير ، ترجمة منى عبد الكريم محمود . وأشكر ــ هنا ــ المترجمة الفاضلة لتيسيرها الاطلاع على نص الدراسة وترجمتها الى العربية مخطوطة غير منشورة .

(١٢٢) أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، ص ٧٣ .

(١٢٣) ينظر : نفسه ، ص ٢٦٤ . ولا أجد مسوغا لفصل مستوى الايقاع عن التقفية .

(١٢٤) يعد أبو ديب اسمي الفاعل ( ماحيا ) و ( عابرا ) فعلين في دلالتهما على الحركة الجسدية . فالفعلية عنده ليست زمنية ، بل دلالية بالرغم من عدم اشارته الى ذلك .

(١٢٥) انظر : مقدمة جدلية الخفاء والتجلي ، ص ٩ و ١٣ . وانظر : اشارته الى مكونات البنية ، وعلاقتها بالرؤيا في مقدمة كتابه الرؤى المقنعة ، ج ١ ، البنية والرؤيا ، القاهرة ١٩٨٦ ، ص ١١ .

(١٢٦) ينظر : أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي ، ص ٣٠٨ .

(١٢٧) انظر : نفسه ، ص ٦٢٨ · وانظر : صلاح فضل ، البنائية ، ص ٩ ، وعلى الشرع : ص ٨٢ · وعدنان حسين قاسم : ص ٢٦٠ حيث يصف ثنائياته بالتكلف · والولى محمد ص ٨٧ ، اذ يصف ثنائياته بأنها فجة · ومن هذا التعسف افتراض وجود ضدية بين الجسد والمرايا ، وتفسيره غير المقنع لاستعمال ( الشمس ) بصيغة المفرد لا الشموس · أبو ديب : جدلية ··· ، ص ٢٧٢ ·

(١٢٨) ينظر : صلاح فضل ، نظرية البنائية ، ص ٩ ــ ١٠ ·

(١٢٩) ينظر : سعد البازعى ، ( ملاحظات حول البنيوية فى النقد العربى المعاصر ) ، مجلة النص الجديد ، العدد الأول ، الرياض اكتوبر ١٩٩٣ ، ص ٧٥ · ويدعوها البازعى « المراوحة المنهجية ) · وينظر : عدنان حسين قاسم : ص ٢٥٩ ·

(١٣٠) ينظر : أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلى ، ص ١١٠ وص ١٣٦ ــ ١٤٢ وص ٥٠ وما بعدها ·

(١٣١) انظر : الشرع ، ص ٨٢ · ويعترف أبو ديب بذلك مسوغا اعطاء النص اكثر من مركز · انظر : جدلية الخفاء ، ص ٢٩٩ ·

(١٣٢) انظر : عدنان حسين قاسم ، ص ٢٠٠ · وانظر : أبو بكر ديب ، فى الشعرية ، ص ٧٦ ·

(١٣٣) أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلى ، ص ٢٧٣ ·

(١٣٤) الولى محمد ، ص ٢٧٨ ·

(١٣٥) مثال ذلك ، اغفاله الاشارة الى أن القصيدة هى الأولى بين خمس وعشرين قصيدة يضمها عنوان موحد هو ( وجه البحر ) ·

(١٣٦) أبو منصور ، ص ٤٧٠ · ويقصد بالكاتب هنا الناقد ·

(١٣٧) كمال أبو ديب ، فى الشعرية ، بيروت ١٩٨٧ ، ص ٥٧ و ٥٨ ·

(١٣٨) أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلى ، ص ٢٩٨ ·

(١٣٩) من بينها : استعارة مصطلح ( الفضاء الدلالى ) من موريس بلانشو من دون اشارة · انظر : صلاح فضل ، البنائية ، ص ٩ · واستعارة ( الفجوة ) من أيسر الذى يعنى بها ، عدم التوافق بين النص والقارىء · وهى التى تحقق الاتصال فى عملية القراءة » ، وليم راى : المعنى الادبى ، ص ٤٦ ·

ولم نتوقف ــ اختصارا ــ عند تحليلات أخرى لأبى ديب بالرغم من انه اكثر النقاد العرب نشاطا على مستوى التحليل · ونحيل الى بعض تحليلاته : ( انهاج التصور والتشكيل فى العمل الادبى ) ، مجلة الاقلام ، العدد الرابع ، بغداد نيسان ١٩٩٠ ، ص ٨ ــ ٢٣ · و ( البنية والرؤيا فى التجسيد الايقونى ) ، مجلة الاقلام ، العدد الخامس ، بغداد ايار ١٩٨٧ ، ص ٤ ــ ٢١ · و ( لغة الغياب فى قصيدة الحداثة ) مصدر مر ذكره · و ( دراسة بنيوية فى شعر البياتى ) ، مجلة الاقلام ، العدد الحادى عشر ، بغداد آب ١٩٨٠ ، ص ٢٠ ــ ٤٢ ·

(١٤٠) خالدة سعيد ، حركية الابداع ــ دراسات فى الأدب العربى الحديث ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص ١٤١ ·

(١٤١) نفسه : ص ١٤٤ ·

(١٤٢) انظر : نفسه ص ١٤٤ و ١٦٣ ·

(١٤٣) انظر : نفسه ص ١٤٧ ·

(١٤٤) انظر : نفسه ، ص ١٥٤ ·

(١٤٥) خالدة سعيد ، ص ١٦٢ ·

(١٤٦) نفســه ، ص ١٦٣ ·

(١٤٧) نفسه ، ص ١٨٩ ·

(١٤٨) انظر : نفسه ، ص ١٨٩ ــ ١٩٠ ·

(١٤٩) نفسه ، ص ١٩٠ ·

(١٥٠) انظر : نفســه ، ص ١٩١ ــ ١٩٢ ·

(١٥١) نفســه ، ص ١٩٢ ·

(١٥٢) نخالف بذلك ما ذهب اليه الناقد ابراهيم السعافين من أن الناقدة « تغـلق نفسها داخل النص وشبكة علاقاته » ، السعافين ، ( اشكالية القـارىء فى النقـد الألسنى ) ، مجلة الفكر العربى المعـاصر ، العـدد ٦٠ ــ ٦١ ، بيروت ١٩٨٩ ، ص ٣٥ ·

(١٥٣) يصف الناقد فاضل ثامر هذه المرونة بالانفعالات من قيود المنهج ، والاستجابة لحساسيتها الشخصية ، انظر : ثامر ، الصوت الآخر ، ص ٢٢٠ ·

(١٥٤) خالدة سعيد ، ص ١٦٣ ·

(١٥٥) أبو منصور ، ص ٤٥٧ · ولم أجد فى نقدها ما سماه أبو منصور « أصداء أدونيسية » · نفسه · وهو ما ذهب اليه السعافين مشخصا المصطلح المشـترك بينها وبين أدونيس · ينظر : السعافين ، ص ٣٥ · ولا نوافقه عد الخلق و ( الرؤيا ) مثلا ، من هذه المصطلحات المشتركة لأنها شائعـة ومعروفة ·

(١٥٦) انظر : عدنان حسين قاسم ، ص ٢٥٥ ·

(١٥٧) ليفن ، البنيات اللسانية فى الشعر ، ص ١٥ ·

(١٥٨) انظر : المطلبى ، ( انتاج ما أنتج : دراسة فى قصيدتى ( أنشودة المطر و ( غريب على الخليج ) ، مجلة فصول ، العدد ١ ــ ٢ ، القـاهرة ١٩٨٩ ، ص ٣٢ · وينظر له : الثوب والجسـد ــ دراسة تطبيقية فى قصيدة ( فى الليل ) للسياب ، الحلقة الدراسية لمهرجان المربد الشعرى العاشر ، بغداد ١٩٨٩ ·

(١٥٩) مالك المطلبى · ( الوصول الى الطريق ــ قراءة فى قصيدة شناشيل ) ، مجلة الأقلام ، العـدد ٣ ــ ٤ ، بغـداد آيار ــ حزيران ١٩٩٣ ، ص ١٢٥ ·

(١٦٠) انظر : نفســه ، ص ١٢٦ ·

(١٦١) انظر : نفســه ، ص ١٢٤ ·

(١٦٢) أرى أن للسرد وظائف شعرية فى النص ، فمظاهره الزمانية والمكانية وتسمية الشخصيات ، ليست بروزا ناتئا عن جســـد النص ، بل توسـيع للنزوع الدرامى فى القصيدة · ينظر : الصـكر ، ما لا تؤديه الصفة ، ص ٧١ ــ ٧٢ ·

(١٦٣) يختزل المطلبى نواة النص الى ثنائيات لفظية متقابلة وبنى مركزية ·· غير قادرة على استجلاء شعريته المختبئة وراء تلك البنى ، والالفـاظ بالرغم من سبر أغوار النص :

ينظر : ثابت الألوسى ، شعرية النص فى خطابنا النقدى ، ضمن اعمال ندوة اتجاهات النقد الادبى ، ص ٣١٢ ٠

(١٦٤) انظر : مفتاح ، النقد بين المثالية والدينامية ، الحلقة الدراسية لمهرجان المربد الشعرى التاسع ، ١٩٨٨ ، ص ١٠ ٠

(١٦٥) مفتاح : فى سيمياء الشعر القديم ، الدار البيضاء ، ١٩٨٢ ، ص ١٨٠ ٠

(١٦٦) انظر : نفسه ، ص ٢١ ٠

(١٦٧) انظر : نفسه ، ص ١٨ ٠

(١٦٨) انظر ، نفسه ، ص ٥٢ ٠

(١٦٩) انظر : مفتاح ، المنهاجية بين خصوصيتى علم الموضوع والثقافة القومية ، ضمن كتاب قضايا المنهج فى اللغة والادب ، الدار البيضاء ١٩٨٧ ، ص ١٨ ٠

(١٧٠) انظر : محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعرى ، بيروت ١٩٨٥ ، ص ١٩ و ٤٩ و ١١٩ ٠

(١٧١) محمد مفتاح دينامية النص ، بيروت ، الدار البيضاء ، ١٩٨٧ ، ص ١٩ ٠

(١٧٢) نفسه ، ص ٥٩ ٠

(١٧٣) انظر ٠ نفسه ، ص ٥٢ و ٤٤ ٠

(١٧٤) نفسه ، ص ٧٣ ٠

(١٧٥) نفسه ، ص ٧٢ ٠

(١٧٦) من هذه الدراسات التى كانت فى اصولها رسائل جامعية اشرف عليها مفتاح نفسه ، ١٠ محمد خطابى : لسانيات النص ـ مدخل الى انسجام الخطاب ، بيروت ـ الدار البيضاء ، ١٩٩١ ٠ وفيه تحليل لنص ادونيس ( فارس الكلمات الغربية ) على وفق مبدأ الانسجام ٠ ب ـ محمد العمرى : تحليل الخطاب الشعرى ـ البنية الصوتية فى الشعر ، الدار البيضاء ١٩٩٠ ٠ ويقوم على الموازنات الصوتية والتوازن ٠ ج ـ محمد الماكرى : الشكل والخطاب ، بيروت ـ ألدار البيضاء ١٩٩١ ٠ وفيه تحليل نصى بمفهوم الاشتغال الفضائى ٠

(١٧٧) انظر : جمال شحيد ، فى البنيوية التركيبية ـ دراسة فى منهج لوسيان كولدمان ، بيروت ١٩٨٢ ، ص ٩ ٠

(١٧٨) انظر : أبو منصور ، ص ١٢٧ ٠ والسيد ياسين : التحليل الاجتماعى للأدب ، ط ٢ ، بيروت ١٩٨٢ ، ص ٢٥ ٠ وتيرى ايجلتون ، ( الماركسية والنقد الادبى ) ، ترجمة جابر عصفور ، مجلة فصول ، العدد ٣ ، القاهرة ابريل ١٩٨٥ ، ص ٣٠ ٠

(١٧٩) ايجلتون ، ( الماركسية والنقد الادبى ) ، ص ٣٠ ٠

(١٨٠) انظر : محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب ، ص ٢١ ـ ٢٢ ٠

(١٨١) القول لرولان بارت ٠ انظر : بول باسكادى ، البنيوية التكوينية ولوسيان كولدمان ، ضمن كتاب البنيوية التكوينية والنقد الادبى ، ترجمة محمد سبيلا ، بيروت ١٩٨٤ ، ص ٤٢ ٠

(١٨٢) انظر : شحيد ، ص ٩١ ٠ وباسادى : ص ٤٢ ٠

(١٨٣) لوسيان كولدمان ، المادية الجدلية وتاريخ الأدب ، ترجمة محمد برادة ، ضمن كتاب البنيوية التكوينية ·· ص ١٤ ·

(١٨٤) انظر : نفســه ، ص ١٧ ·

(١٨٥) انظر : نفسه ، ص ١٦ و ٢٤ · ويمكن وصف العــلاقة متدرجة كالآتى : الطبقــة / ( رؤية العــالم ) / النص ·

(١٨٦) شحيد ، ص ٨١ · وينظر : جابر عصفور ، ( عن البنيوية التوليدية ــ قراءة فى لوسيان كولدمان ) ، مجلة فصول ، العــدد الثانى ، القاهرة ، ينــاير ، ١٩٨١ ، ص ٨٤ ·

(١٨٧) انظر : شحيد ، ص ٩٢ · ويؤكد كولدمان أن المحلل يستطيع أن يشرح نصــا ما بالاعتماد على البنية الدلالية التى تدركه وتضعه فى اطاره الاجتماعى ، مع توحيدها برؤية العالم التى تشرح النص وتفسره ·

انظر : نفسه ، ص ٤٥ ــ ٤٧ · وقد طبق ذلك فى تحليله لقصيدة ( القطط ) لبودلير رابطا النص برؤية العــالم · انظر : نفسه ، ص ١٤٥ ، وما بعدها ·

(١٨٨) انظر : نفســه ، ص ٤٠ ــ ٤١ ·

(١٨٩) انظر : محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر ، ص ٢٠٧ ·

(١٩٠) انظر : نفسه ، ص ٣٣٨ وما بعدها ·

(١٩١) انظر : بنيس ، حداثة السؤال ، بيروت ــ الدار البيضاء ١٩٨٥ ، ص ٩١ ، وما بعدها ·

(١٩٢) انظر : بنيس ، حداثة السؤال ، ص ١٠٠ · وظاهرة الشعر المعاصر : ص ٢٥٣ ·

(١٩٣) انظر : يمنى العيد ، فى معرفة النص ، ص ١٢٧ ·

(١٩٤) نفسه ، ص ٣٩ ·

(١٩٥) يمنى العيد ، فى القول الشعرى ، الدار البيضاء ١٩٨٧ ، ص ٧ ·

(١٩٦) نفسه ، ص ١٧ · ونلاحظ استعمال ريفاتير للقول الشعرى الذى يعرفه بأنه « التعادل الذى ينشأ بين كلمة ونص ، أو بين نص ونص » · سيزا قاسم ، ص ٢٣٢ · وفى التراث العربى يستعمله الفارابى بمعنى المحاكاة · ويستعمل السجلماسى وحازم القرطاجنى مصطلح ( الأقاويل الشعرية ( ينظر : اليوسفى ، الشعر والشعرية ، ص ٢٥٣ وما بعدها · وينظر : مطلوب ، معجم النقد ، ج ٢ ، ص ١٩٣ ·

(١٩٧) انظر : العيد ، فى القول الشعرى ، ص ١٠٥ ·

(١٩٨) نفسه ، ص ١١٢ ·

(١٩٩) انظر : يمنى العيد ، فى معرفة النص ، ص ١٤٦ · وتحليلها المشــار اليه لقصيدة سعدى يوسف ( تحت جدارية فائق حسن ) ·

(٢٠٠) الياس خورى ، دراسات فى نقد الشعر ، ط ٣ ، بيروت ١٩٨٦ ، ص ٥ ·

(٢٠١) خورى ، ص ٢٩ · ويضيف أن الأنشــودة « تقوم فى الوقت نفســه بحمل أبعــاد الحركة الاجتماعية على كل المستويات ، والسياسية خاصة » · نفســه ·

(٢٠٢) انظر ، نفسه ، ص ٣٠ ·

(٢٠٣) نفسه ، ص ١١٥ ·

(٢٠٤) انظر : نفســه ، ص ١٢٠ وما بعدها ·

(٢٠٥) انظر : فاضل ثامر ، الصوت الاخر ، ص ١١٥ ·

(٢٠٦) انظر · نفسه ، ص ١٦ · ويصر الناقد على استعمال مصطلح ( رؤيا ) لا ( رؤية ) المتداول المنقول من كولدمان ، مسوغا ذلك بأن مصطلح الرؤيا يشـير الى المنظور الفكرى والفلسفى ووجهة النظر الى جانب دلالته الحلمية · ينظر : الصوت الاخر ، ص ١٧ ·

(٢٠٧) انظر : فاضل : ثامر ، ( انشـطار الذات الرومانسية شعريا ) ، مجلة الاداب ، العدد ٣ ـ ٤ ، بيروت آذار ، نيســان ١٩٩٣ ، ص ٥٩ ·

(٢٠٨) نفســه ، ص ٦١ ·

(٢٠٩) يأخذ شجاع العانى على فاضل ثامر انطلاقه من الأيديولوجيا فى بعض دراســاته ، وغياب المنهج السوسيولوجى المنظم · انظر : شجاع العــانى ، ص ٧٤ · وينظر : عناد · غزوان ، مستقبل الشــعر ، ص ٨٤ ·

(٢١٠) جوزيف شريم ، دليـل الدراســات الأســلوبية ، ط ٢ ، بيروت ١٩٨٧ ، ص ٣٧ ـ ٣٨ · وهو منقول من تعريف بيرو للاسلوبية بكونها « تحليلا يتخذ الاســلوب موضوعا ، والموضوعية شرطا ، واللسانيــات سندا» · كنراد بيرو : ( الأسلوب والأسلوبية ) ، ترجمـة عبـد الله صــولة ، مجــلة ( عــلامات فى النقـد الأدبى ) ، الجزء التاسع ، جدة سبتمبر ١٩٩٣ ، ص ١٣٤ ·

(٢١١) ميكائيل ريفاتير ، معايير تحليل الأسلوب ، ترجمة حميد لحمدانى ، الدار البيضاء ١٩٩٣ ، ص ١٧ ·

(٢١٢) نفسه ، ص ٩ ·

(٢١٣) انظر : ابرامز ص ٥٥ ·

(٢١٤) انظر : بييرجيرو ، الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة منذر عياشى ، بيروت بلا تاريخ ، ص ٥ و ١٧ ·

(٢١٥) نفسه ، ص ٦ · وانظر : هـ· ج· ويدوسن ، ( التحليل الاسلوبى والتفسير الادبى ) ، ترجمة عناد غزوان ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العــدد الأول ، ربيع ١٩٨٤ ، ص ١٦ ·

(٢١٦) انظر : صلاح فضل ، علم الاسلوب ، ط ٣ ، جدة ١٩٨٨ ، ص ٩٤ ·

(٢١٧) انظر : هنريش بليث ، البلاغة والاسلوبية ، ترجمة محمد العمرى ، الدار البيضاء ، ١٩٨٩ ، ص ٣٧ ·

(٢١٨) انظر : نفســه ، ص ٣٨ · وريفــاتير : معــايير تحليـل الاســلوب ص ٣٤ ـ ٣٦ ·

(٢١٩) انظر : صلاح فضل ، علم الأسلوب ، ص ٢٧٥ وما بعدها · وانظر : عبد السلام المســدى ، ( الاسلوبية والنقد الادبى ـ منتخبات من تعريف الاسلوب وعلم الاسلوب ) ، مجلة الثقافة الأجنبيــة ، العــدد الأول ، بغـداد ربيع ١٩٨٢ ، ص ٣٥ وما بعدها ·

(٢٢٠) انظر · محمد الهادى الطرابلسى ، تحليل أسلوبية ، تونس ١٩٩٢ ، ص ٩ ·

(٢٢١) نفســه ، ص ١١ ٠

(٢٢٢) نفســه ، ص ٦١ ٠

(٢٢٣) الطرابلسى ، ص ٦٤ ٠

(٢٢٤) انظر : نفسـه ، ص ٨٤ ٠ وللطرابلسى محاولات تحليلية أخرى ٠ انظر : بحوث فى النص الادبى ، تونس ١٩٨٨ ، ص ٣٤ و ١١٣ ٠ وفيـه عـرض لأسلوبيـة السـياق والأسلوبية المقارنة على نصوص لاحمد شوقى ٠

(٢٢٥) المسـدى ، قراءات ، تونس ١٩٨٤ ، ص ٢١ وما بعدها ٠ والتحليل مكتوب عام ١٩٧٤ ٠

(٢٢٦) نفسه ، ص ٤٣ ٠

(٢٢٧) انظر : المسـدى ، النقـد والحـداثة ، ط ٢ ، تونس ١٩٨٩ ، ص ٥٣ ٠ والتحليل مكتوب عام ١٩٨٢ ٠

(٢٢٨) انظر : نفسه ، ص ٧٤ و ص ٧٥ ٠ والتضافر **convergence** من مصطلحات ريفاتير التى استعملها معيارا لدراسة الأسلوب ٠ انظر : ريفاتير ، معايير تحليل الأسلوب ، ص ٦٠ ــ ٦٢ ٠

(٢٢٩) عبد السلام المسدى ، النقد والحداثة ، ص ٧٢ ٠

(٢٣٠) انظر : نفسه ، ص ٨١ ٠

(٢٣١) من بينها قوله : « احدى الروائع التى خطتها ريشـة أمير الشعـراء ٠٠٠ والسحر الحلال فيها » ٠ نفســه ، ص ١٠٠ ٠

(٢٣٢) انظر : محمد عبد المطلب : ( التكرار النمطى فى قصيدة المدح عند حافظ ــ دراسة أسلوبية ) ، مجلة فصول ، العـدد ٢ ، القـاهرة يناير ١٩٨٣ ، ص ٤٧ ٠

(٢٣٣) محمد عبد المطلب ، **البلاغة والاسلوبية** ، القـاهرة ١٩٨٤ ، ص ٧ ٠

(٢٣٤) انظر : حمادى صمود ، الأشواق التائهة ، ضمن كتاب ( دراسـات فى الشعرية ) ، اعداد مجموعة من الأساتذة ، تونس ١٩٨٨ ، ص ١١ ٠

(٢٣٥) انظر : نفسه ، ص ١١٥ ٠ وهناك تحليل مشابه له يبدأ بتأمل عنوان النص فوزنه وقافيته ، ثم تحليل أبيـاته لسانيا وصوتيا ودلاليـا ٠ انظر : حسين الواد ، فى مناهج الدراسات الأدبية ، ص ١٠٨ ٠ والتحليل يتنـاول قصيدة الشابى : ( صوت من السـماء ) ٠

(٢٣٦) خالد على مصطفى ، ( الوثوب والاستقرار : دراسة أسلوبية لقصيدة شاذل طاقة : ثغاء الجرجر ) مجـلة الاقـلام ، العـدد ١١ــ١٢ ، بغـداد ت ٢ ــ ١٩٨٩ ، ص ٣٧ ٠

(٢٣٧) نفســه ٠

(٢٣٨) رينيه ويليك ، مفاهيم نقدية ، ص ٤٣٦ ٠ وانظر : الصـكر ، ما لا تؤديه الصفة ، ص ٨٠

(٢٣٩) من أمثلة ذلك : استعمال المسـدى مصطلح المعاظـلة بمعناه اللغوى أى التداخل أو التراكب ٠ ينظر : قراءات ، ص ٣٠ ٠ مهملا معناه الاصطلاحى فى النقـد العربى وهو مداخلة بعض الكلام فيما ليس من جنسـه ٠ انظر : احمد مطلوب ، معجم النقد العربى القديم ، ج ٢ ، ص ٣٠٧ وما بعدها ٠

(٢٤٠) وقد تختلط التحليلات البنيوية ، أو السيميولوجية بالأسلوبية · انظر : صلاح فضل ، شفرات النص ، القـاهرة ، ١٩٩٠ ، ص ٩١ وما بعدها حيث وصف دراسته بالأسلوبية · أما العنوان الفرعى للكتاب فيصف الدراســات بأنها سيميولوجية ·

(٢٤١) ايجلتون ، مقدمة فى النـظرية الادبيـة ، ص ٨٢ · وانظـر : ابرامز ، ص ٤٨ ·

(٢٤٢) رامان سلدن ، ( نقد استجابة القارىء ) · ترجمة سعيد الغانمى ، مجلة آفاق عربية ، العدد ٨ ، بغـداد آب ١٩٩٣ ، ص ٣٣ ·

(٢٤٣) ايجلتون ، مقدمة فى النظرية الادبية ، ص ٨٤ ·

(٢٤٤) انظر : حسين الواد ، ص ٨٦ · ونبيلة ابراهيم : ( حديث مع آيزر ) ، مجلة فصول ، العدد الأول أكتوبر ١٩٨٤ ، ص ١٠٤ · ورشيد بن حدو ، ( مدخل الى جمالية التلقى ) ، مجلة آفاق ، العــدد ٦ ، الرباط ١٩٨٧ ، ص ٦١ ·

(٢٤٥) انظر : جاك ديشين ، استيعــاب النصوص وتأليفها ، ص ٧٧ ·

(٢٤٦) لمزيد من الاطلاع على ما ترجم الى العربية حول نظرية القراءة والتلقى أو ما كتبه عنها · انظر :

( أ ) كلية الآداب ، الرباط : نظرية التلقى – اشكالات وتطبيقات ، الرباط ١٩٩٣ ·

( ب ) روبرت سى هولب ، نظرية الاستقبال – مقدمة نظرية ، ترجمة رعد عبد الجليل ، اللاذقية ١٩٩٢ ·

( جـ ) فولفغانغ ايزر ، ( آفاق نقد استجابة القارىء ) ، ترجمة أحمد بوحسن ، مجلة الثقافة الاجنبية ، العدد ١ ، بغداد ١٩٩٢ ·

( د ) أمبرتوايكو ، القارىء النموذجى ، ترجمة أحمد بو حسن ، ضمن كتـاب : طرائق تحليل السرد الادبى ، اتحاد كتاب المغرب ، الرباط ١٩٩٢ ·

(هـ) فولفغانغ أيزر ، ( التفاعل بين النص والقارىء ) ، ترجمة الجيلالى الكدية ، مجلة دراسات ، العــدد ٧ ، فاس ١٩٩٢ ·

( و ) ناظم عودة ، ( الأصول المعرفية لنظرية القراءة ) ، مجلة الأقــلام ، العــدد ١١ – ١٢ ، بغـداد : ت ٢ – ١٩٩٣ ·

( ز ) هانز روبرت ياوس ، ( جمالية التلقى والتواصل الادبى ) ، ترجمة سعيد علوش ، مركز الفكر العربى المعاصر ، العــدد ٣٨ ، بيروت آذار ١٩٨٦ ·

( ح ) اتحاد كتاب المغــرب ، ( مدخل الى نظرية التلقى ) ، ملف خاص ، مجلة آفاق ، العــدد ٦ ، الرباط ١٩٨٧ ·

(٢٤٧) بول ريكور ، ( اشكالية ثنائية المعنى ) ، ترجمة فريال غزول ، مجـلة ألف ، العــدد ٨ ، القــاهرة ١٩٨٨ ، ص ١٤٧ · وانظر · ابرامز ، ص ٥١ · وياوس : الأدب ونظرية التأويل ، ضمن كتاب بول هيرنادى : ( ما هو النقد ) ، ص ١٤٨ ·

(٢٤٨) حسن بن حسن ، النظرية التأويلية عند ريكور ، مراكش ١٩٩٢ ، ص ٤٧ ·

(٢٤٩) انظر : ابرامز ، ص ٥٢ ·

(٢٥٠) جاك ديريدا ، الكتابة والاختلاف ، ص ٥١ ·

(٢٥١) انظر : ابرامز ، ص ٤٦ ·

(٢٥٢) انظر : هاشم صالح ، ( التأويل ـ التفكيك : مدخل ولقـاء مع ديريدا ) . مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد ٥٤ ـ ٥٥ ، بيروت ١٩٨٨ ، ص ١٠٨ ·

(٢٥٣) انظر · بوشبندر ، ( التفكيك وقراءة الشعر ) ، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم ، مجلة ابداع ، العدد ١١ ، القـاهرة ١٩٩٢ ، ص ٩٠ ·

(٢٥٤) انظر : كريستوفر نورس ، التفكيكية ـ النظرية والتطبيق ، ترجمة رعد عبد الجليل جواد ، اللاذقية ١٩٩٢ ، ص ٥٥ ·

(٢٥٥) لمزيد من الاطلاع على التفكيك ونقاده انظر :

( أ ) جوناثان كلر : ( التفكيك ) ، ترجمة سعيد الغانمي ، مجلة آفاق عربية ، العـدد ٥ ، بغـداد مايس ١٩٩٢ ·

( ب ) بول دي مان ، العمى والبصيرة ، ترجمة سعيد الغانمي ، منشورات المجمع الثقافي ، أبو ظبي ١٩٩٥ ·

( جـ ) بول ريكور ، ( النص والتأويل ) ، ترجمة منصف عبد الحق ، مجلة العـرب والفكر العالمي ، العدد ٣ ، بيروت ١٩٨٨ ·

( د ) وليم راي ، المعنى الأدبي من الظاهراتيـة الى التفكيكيـة ـ ( مصـدر سابق ) ·

(٢٥٦) محمد السرغيني ، محاضرات في السيميولوجيا ، الدار البيضاء ١٩٨٧ ، ص ٥ · وتعرف السيميولوجيا بأنها « العلم الذي يقوم بدراسة الأنساق القائمة على اعتباطية الدليل » · حنون مبـارك : دروس في السيميائيات ، الدار البيضـاء ١٩٨٧ ، ص ٧١ ·

(٢٥٧) بيير جيرو ، علم الاشـارة ـ السيميولوجيا ، ترجمة منذر عياشي ، دمشق ١٩٨٨ ، ص ٢٤ ·

(٢٥٨) انظر : سوسير ، ص ١٢٤ واشارته الى الطبيعـة الاعتباطية للعـلامة وأنواعهـا ·

(٢٥٩) انظر · السرغيني ، ص ٥٦ ·

(٢٦٠) انظر : سيزا قاسم ، السيميوطيقـا ـ حول بعض المفاهيم والأبعـاد ، ضمن كتاب ( مدخل الى السيميوطيقـا ) ، القاهرة ١٩٨٦ ، ص ٣١ ـ ٣٤ ·

(٢٦١) انظر : روبرت شولز ، السيمياء والتأويل ، ص ١٥ و ١٨٥ ·

(٢٦٢) نفسـه ، ص ٧٤ ·

(٢٦٣) مايكل ريفاتير ، سيميوطيقا الشعر ـ دلالة القصيدة ، ترجمة فريال غزول ، ضمن كتاب ( مدخل الى السيميوطيقا ) ، ص ٢٢٤ ·

(٢٦٤) جماعة أنتوفيرن ، التحليل السيميوطيقي للنصوص ، ترجمة محمد السرغيني ، مجلة دراسات ، العدد ٢ ، فاس ١٩٨٦ ، ص ٢٦ ·

(٢٦٥) انظر : عبد الله محمد الغذامي ، الخطيئة والتكفير ـ من البنيوية الى التشريحية ، جدة ١٩٨٥ ·

وانظر : عبد الملك مرتاض ، بنية الخطاب الشعرى ـ دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية ، بيروت ١٩٨٦ ٠

(٢٦٦) انظر : الغذامى ، الخطيئة والتكفير ، ص ٠ ٥ـ الهامش ٠

(٢٦٧) انظر : نفسه ، ص ٦ ـ ٩ ٠

(٢٦٨) انظر : نفسه ، ص ١٣ ٠

(٢٦٩) انظر : الغذامى ، الخطيئة والتكفير ، ص ١١١ ٠

(٢٧٠) انظر : نفسه ، ص ٨٦ و ٨٧ ٠

(٢٧١) انظر : نفسه ، ص ٩٠ ٠

(٢٧٢) انظر : نفسه ، ص ١٢٣ ٠

(٢٧٣) نفسه ، ص ٨٣ ٠

(٢٧٤) انظر ، نفسه ، ص ١١٧ ٠

(٢٧٥) نفسه ، ص ٨١ ٠

(٢٧٦) انظر : نفسه ، ص ٩٣ ٠

(٢٧٧) انظر : نفسه ، ص ٢٦١ وما بعدها ٠ ونأخذ عليه اطراد خطئه فى تسمية ( يا ) النداء ( يام ) ٠

(٢٧٨) انظر . نفسه ، ص ٢٧٣ ٠

(٢٧٩) انظر : الغذامى ، الخطيئة والتكفير ، ص ٢٨٢ وما بعدها ٠

(٢٨٠) نفسه ، ص ٢٨٥ ٠

(٢٨١) انظر : ص ٧٠ من هذه الرسالة ، ونضيف الى تلك المآخذ : اغفال الغذامى محور الايقاع فى تحليل النص اغفالا تاما ٠ وتعرضه بعجالة وايجاز لبعض المستويات الصوتية فى النص ٠ الى جانب النزعة الانشائية التى وسمت التحليل ، والخلخلة الاصطلاحية الواضحة فى بعض ما اجتهد من مصطلحات مترجمة ٠ من بينها ( الشاعرية ) ترجمة لـ Raetlies التى تترجم عادة بـ ( الشعرية ) ، ( التشريحية ) ترجمة Deconstructiin التفكيك ، ومثلها ( التحوية ) ترجمة لكلمة Convergence وصحيحها ( الكتابة ) ٠ انظر : عصفور فى مناقشة مرتاض ضمن كتاب قراءة جديدة ٠٠، ص ٢٩٦ ٠ ومنها : اقتراحه بعض المصطلحات الغائمة التى لا يتحدد مفهومها بوضوح ٠ ومن ذلك : ( القارىء الصحيح ) وصفا للقارىء المثالى ، و ( التمدد التشريحى ) ميزة النص نفسه لا اعملية التفكيك ٠

(٢٨٢) مرتاض : بنية الخطاب الشعرية ، ص ٣٤ ٠

(٢٨٣) نفسه ، ص ٣٤ ٠

(٢٨٤) يشير مرتاض الى قول الجاحظ فى ( الحيوان ) : فانما الشعر صناعة ، وضرب من النسيج ، وجنس من التصوير » ٠ ويقتبس قول كوهين فى ( بنية اللغة الشعرية ) : « ان الشاعر مبدع للألفاظ لا للأفكار » ينظر : مرتاض ، ص ٦ و ٧ و ٣٥ ٠ وينظر هشام على ، فكر المغايرة ، عدن ١٩٩٠ ، ص ٤٢ ٠

(٢٨٥) ينظر : مرتاض ، ص ٣٨ وما بعدها ٠

(٢٨٦) نفسه ، ص ١٠٨ ٠

(٢٨٧) انظر : نفسه ، ص ١١٣ ·

(٢٨٨) نفسه ، ص ١٥٧ ·

(٢٨٩) نفسه ، ص ١٩٠ ·

(٢٩٠) انظر : مرتاض ، بنية الخطاب الشعرى ، ص ١٤٢ ـ ١٤٥ · وينظر : عبد الحكيم راضى ، ( بنية الخطاب الشعرى ، عرض ومناقشة ) ، مجلة فصول ، العدد ١ ـ ٢ ، القاهرة مايو ١٩٨٩ ، ص ٢٣٥ ·

(٢٩١) انظر : عبد الحكيم راضى ، ص ٢٤٥ ·

(٢٩٢) انظر : مرتاض ، بنية القصيدة القصيرة عند حميد سعيد ـ دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة ( يا جارة الدم والدمار ) ، مجلة الاقلام ، العدد الخامس ، بغداد أيار ، ١٩٩٠ ·

(٢٩٣) انظر : نفسه ، ص ٣٠ و ٣٣ ·

(٢٩٤) يؤخذ على مرتاض أنه « لا يقوم بعملية الربط والتركيب بعد ما قام به من تشريح وتفكيك » هشام على : ص ٤٥ ·
انظر : نفسه ، ص ٩٠ وما بعدها ·

(٢٩٥) بوشبندر ، ص ٨٩ · وأشير هنا الى تحليله قصيدة روبرت فروست ( تصميم ) تطبيقا للتفكيك فى قراءة الشعر ·

(٢٩٦) عبد الله الغذامى ، الكتابة ضد الكتابة ، بيروت ١٩٩١ ، ص ٩ ·

(٢٩٧) نفسه : ص ٨ ·

(٢٩٨) الغذامى ، الكتابة ضد الكتابة ، ص ٧٧ ·

(٢٩٩) نفسه ، ص ٧٨ · ويتضح انحياز الغذامى الى النص الشعرى الجديد الذى يكتبه الشعراء الشبان خاصة ·

(٣٠٠) انظر ، الغذامى ، ( انتحار النقوش ـ الصوت أو الموت ) ، مجلة فصول ، العدد الأول ، القاهرة ربيع ١٩٩٣ ، ص ٢٨٣ ·

(٣٠١) هذا العرض المكثف مستل من تلخيص الغذامى لمفاهيم نظرية القراءة ( أو الاستقبال كما يسميها ) · انظر : نفسه ، ص ٢٨٤ ـ ٢٨٥ مع الاشارة الى أن بعض المترجمين يستعملون مصطلح ( أفق الانتظار ) بديلا للتوقع · ينظر : بو حسن ، ص ٣ ·

(٣٠٢) الغذامى ، الكتابة ·· ، ص ٢٨٥ ·

(٣٠٣) انظر : نفسه · وبهذا يعدل الغذامى مفهوم ريفاتير لمصطلحى ( السياق الأصغر ) و ( السياق الأكبر ) ·

(٣٠٤) انظر : الغزامى ، ( انتحار النقوش ) ، ص ٢٨٥ ·

(٣٠٥) انظر : نفسه ، ص ٢٨٩ ·

(٣٠٦) انظر للغذامى أيضا : تشريح النص ، جدة ١٩٨٧ ، ص ٣٤ ـ ٣٧ · حيث يميز بين ثلاث حالات للتلقى : الاقناع العقلى ، الانفعال الوجدانى ، والانفعال الذى يعده أساس الشاعرية الجديدة ·

(٣٠٧) يذكر ابو ديب فى الاشارة التى ختم بها كتابة بعض المراجع حول نظرية أيزر وجماليات الاستقبال ٠ انظر : فى الشعرية ، ص ١٥٥ ٠ ونسجل له هنا توسيعه مفهوم الفجوة ومسافة التوتر ليشمل مستويات النص كلها ، لغـة وتراكيب وايقاعا ودلالة ٠

(٣٠٨) انظر : ابو ديب ، فى الشعرية ، ص ٨٤ ٠

(٣٠٩) انظر : نفسه ، ص ٢١ ٠

(٣١٠) انظر : فاضل ثامر ، الصوت الآخر ، ص ٢١٧ و ٢٤٤ ، وشجاع العانى ص ٧٥ ، وسعيد الزبيدى ، ص ٤٨ ٠ ومحمد صابر عبيد : منهج النص خطابا نقديا ٠ ندوة اتجاهات النقد ، ص ٣٩٤ ٠ وأحمد مطلوب ، منطلقات نقدية ، ندوة اتجاهات النقد ، ص ١٦ ٠ وثابت الالوسى ، ص ٣١٢ ٠ وحسين عبود حميد ، ص ٢٦١ ٠

(٣١١) انظر : حاتم الصكر ، كتابة الذات ، عمان ١٩٩٤ ، ص ٢٧٤ ٠ وانظر : نفسـه ، ص ٢٢٢ تحليل قصيدة ( بستان عائشـة ) للبياتى ٠ وثمة تحليـلات اخـرى للمؤلف فى كتابه ( الأصابع فى موقد الشعر ) ، بغداد ١٩٨٦ ٠

(٣١٢) محمود البستانى ، ( تخطيط لنقد القصيدة ) ، مجلة الكلمة ، العدد ١ ، النجف ك ٢ ــ ١٩٧٢ ، ص ١٩ ٠

(٣١٣) اعتدال عثمان ، اضاءة النص ، بيروت ١٩٨٨ ، ص ١٠٥ ٠

(٣١٤) نفسه : ص ١١٢ ٠

(٣١٥) انظر : علوى الهاشمى ، قراءة نقدية فى قصيدة حياة ، بغـداد ١٩٨٩ ٠

(٣١٦) انظر : نفســه ، ص ١٧٧ ــ ١٧٩ ٠

(٣١٧) انظر : سعيد الغانمى ، اقنعـة النص ، بغداد ١٩٩١ ، ص ١١٢ ــ ١١٣ ٠

(٣١٨) انظر : نفســه ، ص ١١٦

(٣١٩) سيزا قاسم ، ( آية جيم ) ، مجلة ألف ، العـدد ١١ ، القاهرة ١٩٩١ ، ص ١٣٠ ٠

(٣٢٠) انظر نفسه ٠

(٣٢١) نفسه ، ص ١٣٤ ــ ١٣٥ ٠

(٣٢٢) أديب نايف ذياب ، ( اليد وصورتها المجازية ــ فى البحث عن منهج لفهم الشعر ) ، مجلة ابحاث اليرموك ، العدد ١ ، المجلد السادس ، اربد ــ الاردن ١٩٨٨ ٠

(٣٢٣) نفســه ، ص ٩ ٠

(٣٢٤) انظر : نفســه ، ص ١٢ ٠

(٣٢٥) أسيمة درويش ، مسار التحولات ــ قراءة فى شـعر أدونيس ، بيـروت ١٩٩٢ ٠

(٣٢٦) نفســه ، ص ٧٧ ٠

(٣٢٧) انظر : نفســه ، ص ٧٨ و ١٥٠ ٠

(٣٢٨) انظر : نفسه ، ص ٨١ ٠

(٣٢٩) أسيمة درويش ، ص ١١٤ ٠

(٣٣٠) انظر نفسه ، ص ٣٠٤ ٠

(٣٣٠م) مناقشتها لتحليل محمد بنيس للقصيدة نفسها فى ضوء التناص ، ورفضها هذا التحليل · انظر : نفســه ، ص ٣٩ ·

(٣٣٢) انظر : محمد السرغينى ، محاضرات فى السيميولوجيا ، ص ٧٦ وما بعدها ·

(٣٣٣) نفســه ، ص ١٦٥ ·

(٣٣٤) انظر : نفســه ، ١٦٥ ـ ١٦٦ ·

(٣٣٥) الغذامى : تشريح النص ، ص ١٢ ·

(٣٣٦) نفســه ، ص ١٤ ·

(٣٣٧) نفســه ، ص ١٥ ·

(٣٣٨) عدنان حسين قاسم ، ص ٢٠٢ ·

(٣٣٩) انظر : الغذامى ، تشريح النص ، ص ٢١ · ونأخذ على المحلل ابداله مصطلح الثنائية بـ ( المصطرع ) من دون تسويغ ·

(٣٤٠) انظر : موريس ابو ناضر ، ( دراسة سيميولوجية : قصيدة ( المواكب ) لجبران ) مجلة الفكر العربى المعاصر ، العدد ١٨ ـ ١٩ ، بيروت شباط ـ آذار ـ ١٩٨٣ ، ص ١٧٦ ·

(٣٤١) نفســه ، ص ١٧٧ ·

(٣٤٢) انظر : نفســه ، ص ١٧٧ ـ ١٨٠ ·

(٣٤٣) نفسـه ، ص ١٨٠ ·

(٣٣٤) انظر : حنون مبارك ، ص ٢٨ · واشارته الى أن الدليل ، بفضل تجريديته ، مفهوم محايد يلغى الذات ·

# الفصـــل الثـــالث

---

## التحليـلات الأحـادية

## ـ التنظير والنقـد ـ

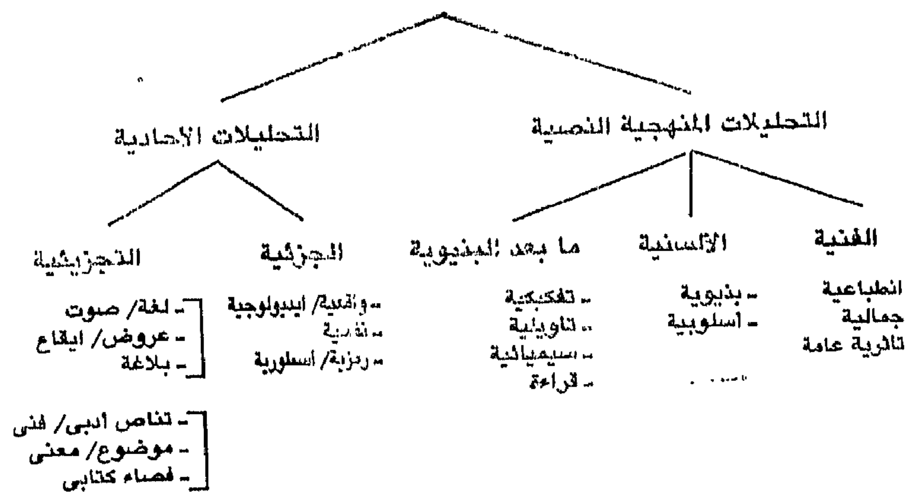
اذا كانت المناهج النصية ـ على اختلاف منطلقاتها النظرية ـ ترى أن النص بنية كلية ، تضم مستويات متعددة ، تتضـــافر ضمن علاقات يكشفها التحليل ، فان الأنماط التحليلية التى نعرضها فى هذا الفصل ، تجسد نوعين من الرؤية النظرية الى النص ، الأولى : جزئية تقصر مهمة النقد فى اظهار علاقة النص بجانب واحد من جوانب التأثير فى الابداع . وتتضـــح هذه الرؤية فى ثلاثة مـــن المناهج هى : المنهج الواقعى ـ أو الأيديولوجى ـ الذى يبحث عن صلة النص بالواقع وتعبيره عن حركته ، والمنهج النفسى الذى يربط النص بما يعترى كاتبـــه من عقـــد نفسية أو مركبات نقص ، والمنهج الرمزى الأسطورى الذى يعد النص تعبيرا عن اللا وعى الجمعى ، وتكرارا للطقوس والشعائر الكونية ذات البعد الرمزى والأسطورى .

والرؤية الثانية : تجزيئية تفتت بنية النص لتلتقط من عناصرها المجزأة عنصرا واحدا ، له أهميته الى جانب سواه ، فتعزله لأغـــراض التحليل ، وتجعل نشاط المحلل محصورا فيه ، مهملا ما عداه . ومن بين هذه التحليلات التجزيئية ، استقصينا : النقـــد اللغوى ، والبلاغى ، والموضوعى ( أو المعنوى ) ، والصوتى ، والظاهراتى ، والاحصـــائى ، والعروضى ، وأنماطا أخرى تنطلق من التناص أى التداخل النصى ضمن الأعمال الأدبية ، أو التناص بين النصوص الشعرية ، والفنـــون المجاورة للأدب ( التشكيل ، الدراما ، السينما ) وأنماطا تحليلية متفرقة تنطلق من أثر التراث فى النص المحلل ، أو مظاهره الشكلية أو العنصر المهيمن فيه ( التكرار أو الموسيقى أو الحوار .. ) .

ويظهر من التقسيم الذى اعتمدناه ، أن التحليلات الجزئية تتجه الى ( المضامين ) التى تنطوى عليها النصوص المحللة والأفكار التى توصلها ، ولا تولى البناء أهمية تذكر . وهى مناهج لها تصوراتها ومؤثراتها الفكرية الواضحة التى نحاول تعرفها فى هذا الفصل .

أما التحليـــلات التجزيئيـــة ، فتنطلق من أحـــد عناصر النص ، أو مكوناته لتعتمده أساسا فى التحليل . وهى طرائق لها أبعادها الفنية الخالصـــة .

ونستطيع أن نلخص تصورنا للأنماط التحليلية فى الرسم المختصر التـــالى :




## ● التحليلات المنهجية الجزئية

تجمع المناهج غير النصية بالرغم من اختلافها فى تفسير النصوص ، على أهمية العوامل الخارجية فى تشكل العمل الأدبى · وقد أدى بها هذا التصور الى البحث عما يسند تفسيرها من علوم لا صلة لها بالأدب نفسه ·

فذهب الواقعيون الى النظريات الاقتصادية والتاريخية والسياسية، ليجدوا مسوغا لنظريتهم فى تفسير النصوص على أساس صلتها بالواقع أو البيئة أو الطبقة التى ينتمى اليها كاتب النص ويعبر عن مصلحتها حتميا ·

واستعان نقاد الأدب النفسيون بمصطلحات علم النفس ومفاهيمه ، ليفسروا النص الأدبى الذى ربطوه بحالة مؤلفه النفسية ·

ولم يتردد النقاد الرمزيون الأسطوريون فى استعارة ما توصل اليه المختصون بالأساطير والتقاليد والتراث الشعبى من نظريات حول ظهور الأسطورة فى أشكال لا واعية ، تمثل خضوع الانسان لسطوتها وتسويغ أفكاره على أساسها ·

وقد كان حاصل هذه الاستعانات غير الأدبية ، الابتعاد عن النصوص من حيث بناؤها الفنى ومنطقها الداخلى الخاص . فأصبح الاقحام فى هذه النظريات مضاعفا ، لأنها تربط الأدب بما يقع خارج بنيته المتحققة مثل البيئة والعوامل النفسية والأساطير ، ثم تبحث عن سند علمى من الاقتصاد أو علم النفس أو علم الأساطير لتؤكد فرضياتها .

ولا يعنى تحليل النصوص على وفق أحد المناهج الآنفة ، تحليلا نصيا داخليا بالمعنى النقدى الدقيق ، لأن المحلل يلتقط جزءا واحدا من العوامل الفاعلة فى تكوين التجربة الشعرية وتشكيل النص المجسد لها ، ثم يجعله أساسا لايقوم النص الا عليه . فيلغى الأجزاء الأخرى التى لاتقل أهمية أحيانا عن الجزء الذى انعقد عليه التحليل ، ويهمله ، مثل أهماله المستوى الفنى للنص ، أو الغض من شأنه لاعلاء قيمة المضمون أو الفكرة العامة .

فالواقعية نشأت مذهبـــــا فى الكتـــــابة الأدبية عامة والرواية خاصة (١) فازدهرت على أنقاض الرومانتيكية فى فرنسا ، فى أواسط القرن التاسع عشر ، ثم « أصبحت مصطلحا نقديا عن طريق التبنى من الفلسفة » (٢) . وتدرجت لتتطور من واقعية انتقادية ساذجة الى واقعية اشتراكية ، تستثمر الأفكار الماركسية وقيام النظم الاشتراكية فارتبطت بالأيديولوجيا ، أو النظريات المعبرة عن المصالح السياسية والاقتصادية من منظور المادية الجدلية والحتمية التاريخية .

فكان المنظرون الماركسيون يجســــدون المبادىء النظرية الماركسية اللينينية فى الأدب . فيرون « أن مختلف جوانب الواقع نفسه تطلبت قيام الأنواع الأدبية . وأن المضمون الخاص لكل نوع من هذه الأنواع الذى أوجد لنفسه شكلا خاصا به . وجاء منسجما مع متطلبات الواقع »(٣) . وهذا الاقتباس المركز يرينا التفسير المادى الفلسفى لنشأة الأنواع الأدبية، وتبعية الشكل للمضمون المنسجم مع الواقع الذى يعنى فى السياق النظرى رؤية طبقية معبر عنها بأيديولوجية أو معتقد خاص .

ولكن الماركسيين الأوربيين حاولوا « أن يوســـعوا مفهوم الواقعية بحيث يشمل الحداثة أيضا » (٤) . فدعا برتولد بريخت الى واقعية تقوم على « اكتشاف علل تعقيدات المجتمع » (٥) . ولأن الواقع متغير ، يرى بريخت أن طرائق تقديمه أدبيا يجب أن تتغير « فالمضطهدون لايعملون بالطريقة نفسها فى كل زمان ولايمـــكن تعريفهم بالشكل نفســـه دائمـــا » (٦) .

وظهرت الواقعية الجديدة التى تولى الفن قسطا أكبر من التحليل ،

مخففة من أثر العوامل الخارجية (٧) رافضة مقولة انعكاس الحيـــــاة أو الواقع آليا فى الفن ٠

والى جانب هذه الواقعيـــات المتعددة ظهـرت الدعـوة الى المنهج الأيديولوجى فى النقد على أســـاس من افتراض أول هو ( الالتزام ) فى الأدب والفن ، بتضمين النصوص والاعمال الفنية موقفا عقائديا بلوره جان بول سارتر فى كتابه ( ما هو الأدب ) (٨) ، وأشبعه الماركسيون الغربيون تنظيرا وتطبيقا ٠ لكنهم أشـــاروا الى أن العـلاقة بين النص والأيديولوجية علاقة معقدة تتعدى حدود تضمين الأيديولوجية فى النص الأدبى ، وتتناول المسائل الجمالية وفى مقدمتها الشكل الفنى ٠ فالمصائر والبيئات والشخصيات لا تؤثر فى القراء الا اذا اتخذ تصويرها فى العمل الأدبى شكلا من الخلق الأدبى أولا (٩) وبكيفيات مبتكرة تـــولى القيمة الذاتية للخلق الفنى أهمية توازى وعى الكاتب لواقعه ، لأن مهمته تختلف عن مهمة الفيلسوف أو المؤرخ (١٠) ٠

ولابد للنقد أن ينفذ عميقا الى قوانين الواقع الموضوعى الخفية وغير المدركة مباشرة لأنها ليست قائمة فى السطح (١١) ٠ ويصبح أى تمييز ــ أو عزل ــ بين عناصر النص الجماليـة وعناصره الأيديولوجية مطلبا منهجيا لأغراض الدراســة وليس تمييزا حقيقيا (١٢) ٠ ورشأ ما يمكن تسميته « التيار التقدمى فى فهم الواقعية الغربيـة » (١٣) يوازن بـين الشكل والمضمون ، والفرد والجماعة ، والأدب والواقع ، لتحرير النقد من هيمنة نظرية الانعكاس وليصبح العمل الفنى واقعا جديدا لا انعكاســـا لواقع معين (١٤) ٠

وفى نقدنا العربى مرت الواقعية بمراحل شبيهة بواقعية الغرب ، اذ نمت من الربط العفوى بين الأدب والحياة ، وتعبير الكاتب عن واقعه ، ثم تأثرت بالأفكار الثورية الجديدة القائمة على أسس المادية الجدلية ٠ تطعمت أخيرا بواقعيـة الغرب الجديدة المنفتحة ٠ أما النقد الأيديولوجى فقد عرف اصطلاحا فى كتابات محمد مندور النقدية الأخيرة ٠ فقد دعا الى المنهج الأيديولوجى فى النقد ، مبـدأ رفض التأثرية والموضوعية ونظرية ( الفن للفن ) ٠ « فهذا المنهج يرى أن الأدب والفن لم يعودا مجرد تسلية ، أو هربا من الحياة ومشاكلها وقضاياها ومعاركها ٠ وأن الأديب أو الفنان يجب ألا يعيش فى المجتمع ككائن طفيلى أو شاذ » (١٥) ٠ ويكون على النقد ــ بعد ذلك ــ أن يتجاوز موضوع العمل الى مضـمونه أو « ما يفرغه فيه الأديب أو الفنان من أفكار وأحاسيس ووجهة نظر » (١٦) ٠ ويحصر مندور مهمات النقد فى منهجه الأيديولوجى بثلاث هى : ١ ــ تفسير الأعمال

الادبية والفنية وتحليلها مساعدة للقراء ، ٢ ـ تقييم العمل الأدبي والفني في مضمونه وشكله وفقا لأصول كل فن ٣ ـ توجيه الأدباء والفنانين في غير تعسف أو خنق لعبقرياتهم (١٧) ٠

ولكن مندور لايقدم تطبيقا لمنهجه الايديولوجي القائم على التفسير والتقييم والتوجيه ، وكان جهده انتقائيا لاتعززه التحليلات ، أو الرسوخ النظرى الممنهج (١٨) ٠

ويحاول حسين مروة في منافحته عن الواقعية أن يشتق لها وصفا مشابها لتعديلها في أوربا ، وتحريرها من مفهوم الانعكاس ٠ فينعت واقعيته بأنها ( الواقعية الجديدة ) التي « ترتكز الى مفهـوم شـامل عن العـــالم الموضوعي » (١٩) ٠ الأمر الذي يتطلب من الكاتب : معرفة عميقة بقوانين الحياة ، والتطور ٠٠ وعلاقة حية بين عقله ووجدانه وخياله (٢٠) ٠ ومروة يعي ما يوجه خصوم الواقعية لها من نقد ، لبعدها عن ذاتية الأديب وزهدها بالمشاعر والانفعالات والعقـل الباطن فينفي عنهـا انكارها وجود العقل الباطن ، بل « انكار وجـود عقـــل باطن مســتقل منعزل عن وعينــا وادراكنـا » (٢١) ٠

ويرى حسين مروة أن مفهوم الواقعية قد أسيء فهمه من طرفين هما : غلاة الواقعيين الذين فهموها فهما ســاذجا يتلخص في عـلاقة انعكاس مرآتيه بين النص وواقعه الخارجي ، واليمينيون الذين يقطعون الاتصال بين العمل الابداعي وواقعه الخارجي بحجة افساد السياسة للأدب (٢٢) ٠ ولكن هذا التوســط لاينقل الى التحليل النصي أية عنــاية بالأشكال ، أو مستويات بناء النص المتعددة ، باستثناء معانيه ودلالاته التي تحال الى مراجعها الواقعية لفحص مدى تعبيرها عنها سواء اتخذت هيئة حدث سياسي أو قضية عامة ٠

ونجد تطبيقا مثاليا لذلك في تحليلات حسين مروة نفسه بالرغم من دعوته ألا يكتفي النقد المنهجي الواقعي « بتحليلات البنية النصية وحدها ولذاتها ، بل هو ـ الى ذلك ـ يدخل في عمق البنية النصية كاشفا علاقاته الواقعية المتجذرة في ذلك العمق » (٢٣) ٠ ففي تحليله قصيدة خليل حاوي ( لعازر عام ١٩٦٢ ) يكتفي بالشق الثاني من مهمة المحلل ، فيهمل تركيب البنية النصية ، ليكشف علاقاتها الواقعية ، مبتدئا بدلالة العـام ١٩٦٢ وأحداثه التي لايذكرها ، ليصل الى أن ربط قصة بعث لعازر من الموت أراد الشاعر بها أن « يعالج فكرة انبعاث منتظر في حياتنا العربية يطلع من قلب أحداث هذا العام » (٢٤) ٠

وبهذه النتيجة التي تقدمت التحليل ، يلغي الناقد أية دلالات كونية ، أو وجودية لاستعارة رمز لعازر ، ويغفل أيضا مهمته البنائية في النص واستعماله قناعا أسطوريا أو رمزيا ، سوى اشارة عابرة الى أن لعازر هنا « رمز الجيل العربي الذي يعاني ارهاصات الانبعاث » (٢٥) . ولا يستعمل الناقد مصطلح الرمز بمفهوله الفني ؛ بل يشير من خلاله الى ما يعنيه ( لعازر ) من دلالة في القصيدة وما يحمل من احاله الى المرجع الواقعي . ولا نقرأ في التحليل ـ وسواه من تحليلات ضمها كتاب مروة ـ أية انتباهات فنية أو أسلوبية يتميز بها الشعر من سواه .

وكثرت الاستشهادات والتعليقات المضمونية فكأن الناقد ينثر الأبيات . وينهي التحليل بحكم قاطع يصف عمل حاوي بأنه « ينفث في أعصاب جيلنا سحر اليأس وخدر الحياة .. » (٢٦) . فكأن للشاعر هدفا أخلاقيا أو اجتماعيا مقصودا .

ويتجلى الاهتمام المضموني في تحليل ناقد آخر لقصيدة السياب ( شباك وفيقة ) (٢٧) بالرغم من وصفه منهجه النقدي بأنه ( ديالكتيكي ) .

فالجدلية عنده تقوم بين الافكار لا الأساليب أو الأشكال .

ففي شباك وفيقة يتوحد العالم وتتحول اشواكه الى أزهار وادعة (٢٨) . وحضور الموت لايستدعي في ذاكرة المحلل أية تجارب ذاتية ، أو دلالات خاصة ؛ بل يمثل تحديا للحياة وصراعا معها ضمن المفهوم التقليدي للجدلية .

لقد ألزم المحلل قصيدة السياب افكارا تخيلها ، أو تمنى أن تحملها لتناسب نظرته الى « التزام الشعر بالواقع والوجود » (٢٩) من دون أن يبين لنا كيفية هذا الالتزام ومظاهره في النصوص المحلله . الى جانب اهماله التام لأي ملمح أسلوبي ، أو فني في النص . وكأن هذا قاسم مشترك بين محللي المنهج الواقعي والأيديولوجي ، أو المنطلقين من ربط النص بالأحداث ، يشجعهم على ذلك اختيار النصوص المرتبطة بتلك الأحداث لغرض التحليل . فيختار محيي الدين صبحي قصيدة البياتي ( بكائية الى شمس حزيران ) مسوغا ذلك بأنها « تمثل صورة فضلى من صور الشعر القومي المرتبط بمرحلة حزيران ، والمعبر عن واقع فاسد لم تكن مرحلة حزيران سوى أبرز نتائجه المرئية المعلنة » (٣٠) . ويربط المحلل ضمير المتكلمين ( نحن ) بالمتضررين ، والضمير ( هم ) بالمتسببين بالنكسة ، متنبها على تجنب ذكر العدو . فالقصيدة هجاء سياسي للنقائص التي أدت الى الهزيمة مثل ( حرب الكلمات ) و ( الاكاذيب ) و ( مقالات الذيول الأدعياء ) و ( اجترار الترهات ) . ولايخرج المحلل عن سياق

الهزيمة من الداخل ، الا ببضعة أسطر يشخص فيها استعارات البياتى • ومنها صورة فرسان الهواء التى رسمها سرفانتيس لدون كيشوت ، والفئران الخائفة التى تعلق جرسا فى ذيل القط لتهرب منه عند قدومه ، وهى من لافونتين ، وبعض الاستعارات العربية القديمة (٣١) • ويفسر الرموز باحالتها الى الواقع ، مما يفقدها غناها الفنى ومهمتها فى اثراء النص بالصور والتعبيرات البلاغية •

وفى تحليل صبرى حافظ لقصيدة ( أغنية لليل ) لصلاح عبد الصبور نجد أن سر اعجابه بالنص المحلل كامن فى تعبيره « عن الحالة الشعوريه والحضارية التى كنا نعيشها آنذاك » (٣٢) • فالليل هو الحياة نفسها ، واحساس الشاعر بالوحدة فيه أو بالاغتراب ليس الا تجسيدا لموقف الشاعر من الواقع ومن الأشياء (٣٣) •

وهذا التفسير الى جانب خلوه من استقصاء الملامح البنائية والأسلوبية ، يحيل مفردات الشعر وتراكيبه الى ما يعادلها فى الواقع الخارجى ، أو المجتمع أو الحياة •

ان النصوص المحللة تغدو وثائق وأسانيد للفرضيات النظرية • فقصيدة البياتى ( عن واضاح اليمن والحب والموت ) تختصر عند تحليل محمد مبارك لها بالقول انها « تدور حول واحدة من أبرز اشكاليات الثورة العربية المعاصرة ، أعنى اشكالية العلاقة بين المناضل الثورى والجمهور ووضع كل منهما من الآخر فى العملية الثورية » (٣٤) •

ولانجد فى التحليل أية وقفة عند تجنيسها • فهى من مطولات الشاعر ، ولكن الناقد لايعطى مسوغا لعدها مطولة ، ولايبين لقارئه ما انطوت عليه من مزايا ، أو خصائص تميزها من القصيدة المألوفة •

أما مرجع القصيدة ( قصة الشاعر وضاح اليمن مع أم البنين ) فيسردها الناقد ويعلق عليها ويفسر رموزها • فوضاح اليمن هو المناضل الثورى ، أو المنقذ الذى تتخلى عنه أم البنين : رمز الجمهور الذى يخذل منقذه (٣٥) ! ويناقش المحلل وضع الطبقات فى المجتمع وطبائعها ومصالحها فيستغرق ذلك مساحة التحليل •

وتغيب الوقفات المهمة التى اكتفى المحلل بالاشارة اليها ، ومن بينها استعمال الشاعر صيغ المضارعة فى أربعين موضعا للفعل فى أربعة وسبعين سطرا وسواها من الملاحظ اللسانية التى اشتق منها المحلل اخراج الشاعر الحكاية من أبعادها الزمنية « ليجعل منها حكاية كل عصر » (٣٦) • وهذا تحصيل حاصل لاستعمال الشاعر – أى شاعر – للقناع ، وهو ما لم يتوقف عنده المحلل •

وأشار المحلل الى تضمينات من شكسبير وألف ليلة وليلة . لكنه انصرف عن كيفية تداخلها نصيا فى قصيدة البياتى ، للشرح موقفه من المرأة . وهذه عودة مضمونيـة للدلالة الاجتماعية للشعر ، واهمال بنائه الفنى والأسلوبى .

لقد كان الوصـول الى النصوص المحللة بطريق الجزء ، أو العامل المعزول من بين عواملها المتعددة ، سببا فى بناء تحليلات انشائية أو روى فكرية ، يتضاءل ، بسبب طغيانها على التحليل ، الملمح الفنى الخاص الذى نرى أن مهمة المحلل تنصب على استجلائه .

ويشترك النقد النفسى فى سـمة الجزئية باغفال المكونات المتعددة للتجربة ، وحصر جهدا المحلل فى كشف الدوافع النفسية ومظاهرها فى النص . وبهذا المعنى يكون النقد النفسى قد ظهرت قبل رسوخ مدارس التحليل النفسى الحديثه . ويرد الباحثـون بداية الاهتمام بالعوامل النفسية فى الابداع الادبى والفنى الى آرسطو طاليس وتاملاته فى النفس البشريه ومبدا ( التطهير ) الذى يسند الى الشعر مهمة استثارة « عاطفتى الشفقة والخوف على نحو رمزى ، يمكن ضبطه ، ثم يطهرهما » (٣٧) . فكان أرسطو « المصدر الأول لعلم النفس والنقد النفسى للأدب » (٣٨) . فالنفس تعبر بالأدب عن كوامنها ومشاعرها ، والادب يحتوى هذا التعبير ويمنحه أشكالا تساعد على الايضاح والاخفاء معا ، بسبب طبيعته الرمزيه ، واقتصاده التعبيرى وخاصية التكثيف فى صياغاته . ويقوم المنهج النفسى بالكشف (٣٩) أو ازاحة النقاب عن خفايا اللا شعور . فالفن ينبع من الباطن (٤٠) . وذلك يرتب على الناقد عامة ، والمحلل النصى خاصـة ، مهمة عسيرة لاتقل شأنا عن مهمة المعالج النفسى لمريضه . فعلينا أن نبحث « تحت المعنى المقروء للاثر عن معنى لاشعورى .. وتكتشفه .. ونتعمق لاشعور المؤلف » (٤١) .

وقد كانت البداية الحقيقية لاهتمام علم النفس بالأدب والفن مع ظهور كتاب فرويد ( تفسير الأحلام ) الذى كتبه عام ١٨٩٩ (٤٢) . فقد تلته عناية واضـحة بصلة علم النفس بالأدب ، وأثر فى الأدباء أنفسهم ؛ فبحثوا فى علم النفس عما يفسر تجاربهم ويوضحها .

لقد عد فرويد الابداع الفنى والأدبى ضربا من التعبير عن المكبوت فى أعماق النفس مثل الأحلام والجنون تمـاما . ويمتد هذا الكبت من الطفولة ، فيفرغ الفنان شحنته بالتسامى واسـتبدال الهدف القريب بهدف ذى قيمة اجتماعية كالكتابة (٤٣) . ويغـدو الأدبـاء والفنانون مرضى ، يخفون عقدهم فى ابداعهم . وتكون مهمة الناقد ـ ومهمة المحلل

النفسى ـ البحث عن التحـولات التى أجـــراها المبدع لموازنة المكبوت والمكتوب ٠

وقد عدل اتباع فرويد من تطرفه بازاء نفسير الأعمال الابداعيه ٠ فرد يونغ اللاشعور الى نوعين : شخصى ، وجمعى موروث تنبع منه الأعمال الابداعيه (٤٤) وركز يونغ نشـــاطه التحليلى فى النـــوع الأخير الذى لم يعرفه فرويد ٠ فدراسه الأدب ـ على راى يونغ ـ تأخذ أهميتها ضمن « مظاهر الوعى الجماعى ٠ وتمثل تعويضا عن السـلوك الواعى » (٤٥)٠ وتتطور دراسة الأدب بمنظور علم النفس ، فتظهر اتجاهات نفسية بنيوية تستفيد من المبادىء اللغوية لدى سوســير ٠ ويتزعم هذه الاتجاهات جاك لاكان الذى آخذ على النفسين التقليديين تجاهلهم وظائف اللغة والكلام فى التحليل النفسى ، واقترح دراسة ( سلاسل الدوال ) فى النصوص للدلالة على أشياء تختلف عما تنطقه اللغة (٤٦) ٠

وقد تأثر النقاد العرب بالمنهج النفسى فى نقد الأدب فى زمن مبكر قياسا على المناهج الاخرى (٤٧) ٠ وكان تأثرهم متنوعا يبدأ بفرويد ويونغ وينتهى بجيلفورد وســـواه من النفسيين ٠ لكن مقترحات جيلفورد ذات أثر واضح فى خطوات التحليل النصى للشعر والنثر ٠ وتتميز بالاصالة أى الميل الى التجديد ، والطلاقة أو درجة السرعة فى استدعاء الشخص أكبر عدد ممكن من الألفاظ ، أو الأفكار أو الأخيلة ، والمرونة أى القـدرة على تغيير النظر الى المشكلات (٤٨) ٠

الا ان المنهج النفسى لقى انتقادا كبيرا بسبب جزئية تفسيره للعمل الأدبى أولا ، واهماله المظاهر الفنية ومستويات النص البنائية ثانيا ٠ وينطلق الاعتراض المهم على المنهج النفسى من الايمان بأنما يكتب ضمن هذا المنهج لا يتوفر على مبادىء علم النفس الشـــاملة ٠ فلا يعتـد بهذه الدراسات والتحليلات فى فهم نفسية المبدع ، ولا يعطى النقاد النفسيون ما يسوغ ادراج تحليلاتهم فى حقل الأدب (٤٩) ٠ فينتج من جهدهم شىء لاهو نقد ولا علم نفس ، لأن الناقد البارع فى معرفة أصول الأدب وعلم النفس نادر الوجود (٥٠) ٠

وتعانى تحليلات النقاد النفسيين المغالاة ، والتطرف فى تفسير دلالات النص تفسيرا مرضيا ٠ وتكاد تقصر التفسير النفسى للأدب ٠ على اتجاه واحد تمثله مدرسة التحليل النفسى ( فرويد خاصة ) ٠ فلا يرى المحلل الفرويدى فى قصيدة ( أفيقى ) لميخائيل نعيمة من زاوية التحليل النفسى الا آثار « الاتجاه الشبقى نحو الأم » (٥١) ٠ لأن الشـــاعر يذكر ثديى

حبيبته وعودته الى الظلام خلسة ساعة فطامه • والحالة هنا تفسر بالتسامى • ودليل المحلل هو اختيار الشاعر تشبيهات مرتبطة بأفعال الأم نحو وليدها •

أما ريكان ابراهيم الذى يرى « أن علم النفس شريك أساس فى العمل النقدى » (٥٢) فيجد فى قصيدة السياب ( حفار القبور ) « صورة قلقة أحدثها الضجر من مهمة عامل بشرى اختار مهنة صناعة القبر : الدالة المكانية المرعبة لدى السياب » (٥٣) • مغفلا السياق الانسانى ( الدعوة للسلم والمساواة ) الذى ولد القصيدة •

ويستعين مصطفى سويف باجابات بعض الشعراء عن ( استبيان ) وضعه لتتبع خطوات كتابة القصيدة ، فيدرس ثلاث مسودات لقصائد الشعراء • ومن بينها قصيدة ( أرايت ها انذا •• ) لعبد الرحمن الشرقاوى• فيتأمل الترجيع، أو التكرار ، ويفسره بأنه يعيد التوازن الى الشاعر ليواصل الفعل ، فينشأ عن ذلك اندفاع وحركة • فتغدو القصيدة مجموعة من القمم والمنخفضات المرتبطة بدرجة الوضوح ، أو الغموض فى النص وعلاقة الأنا بالمحيط والتوترات المصاحبة للكتابة (٥٤) • وفى تحليل مسودة قصيدة أخرى للشاعر هى ( ناديت لو سمع التراب ندائى ) يرى الناقد أن الشاعر « كان يعانى من ضغط شديد فى نفسه » (٥٥) ، ودليله على هذا الاستنتاج أن الشاعر كتب جزءا من قصيدته على غلاف رسالة •

ويعين الناقد عددا من الوثبات التى تتصل بحالته النفسية ، وتنعكس فى نظام القصيدة ، وترتيب أبياتها ، والكتابة بنوعين من الأقلام الى جانب الشطب والتعديل •

ويسمى عز الدين اسماعيل وثبات النص ، أو فراغاته « توقيعات نفسية •• هى مشاهد منفصل بعضها عن بعض » (٥٦) • وفى تحليل قصيدة عبده بدوى ( ثنائية ريفية ) يعرض الحوار بين الزوج وزوجه تعبيرا عن الفرح بموسم الحصاد ، ورؤية الفلاح جنى زرعه وثماره اليانعة • لكن قول الرجل لزوجه :

الحب فيما طرزت كفاى فى الحقل الكبير
قد كان أمس حكاية تروى وأشواقا تدور
واليوم صار حديقة تلقى الغدير وتستدير
حبى له جذر ، له ساق ، له ثمر منير •

يوحى للناقد بالتجربة الجنسية بين الرجل والمرأة ، وما يلابسها فى الوسط الريفى من أخلاق وتقاليد تأخذ أبعادا رمزية فى النص (٥٧) •

فقول المرأة فى مكان آخر من القصيدة ( قد وافى الحصاد ) يعنى أنها حامل على وشك الوضع • وولادة الطفل ستعيد اليهما فرصة الاتصال الجنسى بعد انقطاع بسبب الحمل ، بدليل قول الرجل :

**أنا لا أراك فبيننا سد من الثمر المنير**

وعبارة مثل ( الحقل المعرى ) أو ( البذور ) اشارات الى عمليات جنسية منها عضو المرأة وما يستقر فيها نتيجة الاتصال بالزوج من نطفة (٥٨) • وواضح هنا تعسف المحلل ، وتطرفه فى رد المشاعر كلها الى الدوافع الجنسية حتى لو تكلف فى تفسيرها ، فالمعروف أن الحمل لايمنع الاتصال الجنسى بالمرأة •

ويبحث عز الدين اسماعيل فى الصور ودلالاتها ، لكنه يتجه الى مضامينها ليفسرها حسب ما يفترض أنه مختف وراء صورتها الخارجية • ولم يعن فى تحليله بأى مستوى فنى ما عدا الصورة التى لاتخضع فى تحليله لجماليات البلاغة وشعرية النص ، بل على وفق مقتضيات اللا شعور (٥٩) • وقدم لنا عز الدين اسماعيل خليطا من علم النفس والأدب يصعب تصنيفه ضمن أى منهما (٦٠) • ويتضح لنا تطرف الناقد فى تحميل الملفوظات النصية أبعادا نفسية خاصة تنحصر فى الدافع الجنسى المكبوت أو المغيب ، تأثرا بمدرسة التحليل النفسى ( الفرويدية )• لكن ناقدا نفسيا آخر يوسع الدلالات النفسية مستعيرا خطوات المثال العقلى لجيلفورد ، ويطبقها على قصيدة ( شنق زهران ) لصلاح عبد الصبور (٦١) ، معرفا القارىء بالمحك الذى قرأ به القصيدة وهو « الأساس النفسى الفعال » (٦٢) لتفسير السلوك الابداعى ، لأنه وعاء يستوعب حركة المبدع المستندة الى أبعاد أربعة : معرفية ، ووجدانية وجمالية ، واجتماعية ، موضحا أسباب اختيار نص عبد الصبور • فهو نص درامى ذو حجم مناسب للتحليل •

أما أسلوبه فى التحليل فيعتمد متابعة حركات القصيدة ووحداتها ، ودراسة صورها الشعرية ، واحصاء عدد أبياتها ، وعدد النقلات والتنويعات ، والكشف عن الدوافع الشخصية المتحكمة فى حركة القصيدة ومتابعة فكرتها رأسيا ، وكشف بعض أبعاد النص الجمالية (٦٣)• وقد أفاد احصاء سطور القصيدة ، والتنويع فى الصور والتراكيب الشكلية ، والسياقات الاجتماعية ومواصلة الخيال ، فى تعرف وحدات النص وتقسيمها على ثلاثة أجزاء ، بحسب ما يجمع مقاطعها الثمانية من دلالات •

فالجزء الأول تمهيد يتضمن الانفعال الذى يشكل الحدث ويمتد الى الأجزاء الباقية • وفى الجزء الثانى ( كان زهران غلاما •• ) نتعرف الانسان والزمان والمكان والخصائص النفسية والصفات والرموز • وفى الجزء الثالث يكبر زهران فيرى النار التى تحرق حقلا •• وتصرع طفلا (٦٤) ، فتتصاعد حركة النص النفسية بمواصلة الاتجاه وتعميق الخيال الصورى • ويتأمل الناقد ما سماه « البطانات الوجدانية » (٦٥) • للقصيدة ، أو العواطف التى يكنها الشاعر لزهران • وتؤدى هذه العواطف مهمة بنائية داخل النص الى جانب اغراء مشاعر القراء للتعاطف مع قضية زهران التى شنق من أجلها • وبالرغم من احاطة المحلل بحركات النص وعناصره البنائية ، لم نجد تحليلا فنيا أو نقديا ، بل تسويغ علمى ( موضوعى ) لدراسة التوترات والمشاعر فى نص صلاح عبد الصبور ، وتطبيق مفاهيم الأساس النفسى الفعال ، وخطوات جيلفورد المعروفة لاستكشاف الأبعاد النفسية التى تشكل ملامح النص ، حسب وجهة نظر النقاد النفسيين الذين لم يفلحوا فى استنباط مقاييس نقدية من النصوص ؛ بل جربوا مقاييس علماء النفس فى تفسير حالة شعرية خاصة ، لايحيط بها الا التحليل النقدى الأدبى •

ونجد فى النقد الرمزى الاسطورى مواقف نظرية قريبة من أفكار المنهج النفسى •

فالاهتمام بالأسطورة ورموزها وتجلياتها فى النصوص وأحوال استعمالها ، وما يجرى عليها من تعديل صياغى ، وصلتها بالطقوس والشعائر الجماعية الموروثة ودلالاتها على الحاضر ، هو اهتمام مضمونى فى المقام الأول ، ولايرتب أية معاينة فنية أو بنائية ، الى جانب أن النقد الأسطورى لايصلح الا لقراءة القصائد التى تدخل الأسطورة عنصرا فى بنائها • وذلك يعنى أن عددا ليس قليلا من القصائد ، لايمكن لناقد الأساطير أن يحللها بمنهجية أسطورية ، لأنها تخلو من الاسطورة أو أى من رموزها • ويسجل على هذا المنهج عناية محلليه بنصوص مكررة تتوفر على حس أسطورى ، أو تعتمد الاسطورة أساسا فى بنائها • من بينها ( أنشودة المطر ) للسياب ، و ( لعازر عام ١٩٦٢ ) لخليل حاوى ، و ( الرأس والنهر ) لأدونيس ، و ( قصائد حب الى عشتار ) للبياتى ، وينحصر اهتمامهم بهولاء الشعراء الذين تتكرر قصائدهم فى التحليلات الأسطورية • وتتكرر المراجع التى يستقون منها نظريتهم فى الشعر • فنجد كتاب ( الغصن الذهبى ) لجيمس فريزر يتصدر قائمة المراجع ، لأن فريزر تنبه – مطلع القرن قبل نضج المنهج الاسطورى – على تواتر

الأساطير والطقوس فى ثقافات انسانية متباعدة (٦٦) ٠ ثم كان تأكيد كارل يونغ وجود اللاوعى الجمعى المحتفظ وراثيا بالأنماط العليا أو الصور البدائية التى تظهر مجددا فى أحلام الأفراد وابداعهم ٠

ولهذه الأساطير البدائية تمثلات متغيرة التفاصيل ، لكنها مستقرة فى العقل البشرى ٠ ويشبه يونغ وجودها التاريخى لدى الأفراد بأعضاء الجسد البشرى (٧٦) التى يكمن وراء كل منها تاريخ ارتقائى طويل ٠ ولهذه الأساطير الاولية تنويعات ومظاهر رمزية : طبيعية مستمدة من المحتويات اللاواعية للنفس ، وثقافية تستخدم للتعبير عن حقائق سرمدية مرت بتحويلات وتطورات حتى أصبحت صورا جمعية تتداولها المجتمعات المتحضرة (٦٨) ٠

وفى مقدمة هذه الرموز الأسطورية ، رموز الموت والميلاد والانبعاث٠ وهى أكثر الأساطير هيمنة فى العقل البشرى ٠ لأن سؤال الوجود والفناء يظل مؤرقا النفس البشرية على مر العصور ، نجده فى ملحمة جلجامش مثلما نجده فى أحدث الأعمال الابداعية فى عصرنا ٠

وأضاف كتاب نور ثروب فراى ( تشريح النقد ) الصادر عام ١٩٥٧ رصيدا نظريا مهما الى النقد الأسطورى ٠ اذ عد ، الأجناس الرئيسة الأربعة للأدب وهى : الكوميديا ، والرومانس ، والمأساة ، والهجاء ، ازاحات من أشكال أسطورية مرتبطة على التوالى بالربيع والصيف والخريف والشتاء (٦٩) ٠ ويرى فراى أن الناقد الأسطورى أو ( الأنموذجى ) : أى الذى يستعين بالأمثلة الأسطورية العليا فى القراءة ، يدرس القصيدة جزءا من الشعر ، ويدرس الشعر جزءا من المحاكاة الانسانية الشاملة للطبيعة بوصفها عملية دوارة ٠ وتتضمن القصيدة تواتر ورغبة يتداخلان فى كل من الطقس والحلم ، فالأول فعل توصيلى رمزى يحاكى الأفعال الانسانية الكلية ، أما الحلم فهو الصراع بين الرغبة والواقع (٧٠) ٠

ولا يستطيع الناقد أن يمارس تحليله للنصوص الا بعد التزود بعدة ثقافية كافية فى مجال التراث الأسطورى الانسانى ٠ ولا يكتفى بالنص الأدبى أساسا لدراسته ؛ وانما يستعين ببعض العلوم التى سماها فراى جيران الأدب الذين « على الناقد أن يقيم الصلات معهم بشكل يحفظ له استقلاله » (٧١) ٠

وتضيف البنيوية بدراسات شتراوس حول الأسطورة ، رصيدا معرفيا آخر للنقد الأسطورى القائم على دراسة بناء الأسطورة داخليا ، لاكتشاف النظام الذى يحكمها (٧٢) ، بالرغم من اضطرابها الظاهرى وفقدانها المنطق أحيانا ٠ وفى سبيل ذلك يفترض شتراوس وجود علاقة

بين الأسطورة والموسيقى فكلتاهما تدرك مقطعا بعد آخر ، وليس سطرا فسطرا ، بهيئة كلية (٧٣) .

أما الأسطورة ذاتها فهى « اتحاد الطقس والحلم فى شكل من أشكال التوصيل اللفظى » (٧٤) . والرمزية الأسطورية تعنى « اتخاذ الأسطورة قالبا رمزيا يمكن فيه رد الشخصيات والأحداث والمواقف الوهمية الى شخصيات وأحداث ومواقف عصرية » (٧٥) .

ويذهب رولان بارت بالأسطورة مذهبا سيميائيا فيرى أنها « نسق من أنساق التواصل .. وصيغة دلالية وشكل » (٧٦) . وتجد الاسطورة فى الشعر ضالتها التى تحيا من خلالها مجددا ، حتى يصبح الشعر « فريسة مثالية للأسطورة » (٧٧) لسببين متناقضين ، أولهما : ما فى الشعر من اضطراب ظاهرى (٧٨) فى تكوين العلامات بنظـام احتمـالى صرف ، وثانيهما : المظهر الاجتماعى الذى يهتم به الشعر ، وترتكز اليه الجماعة الانسانية (٧٩) .

ترى ريتا عوض فى تحليل ( أنشودة المطر ) أن السياب يجسـد أسطوريا مثال الموت والانبعاث الهاجع فى لا وعى كل انسان ، فجعل الأسطورة عنصرا بنائيا . ولم يكتف بذكر أسماء الشخصيات الأسطورية مثلما فعل فى معظم شعره (٨٠) . وتفسر الناقدة مطلع الأنشودة فهى « الأرض بشكل عام وأرض العراق بشكل خاص » (٨١) . ودليلها على ذلك : المشبه به ( غابتا نخيل ) لأن النخيل هو الشجر الغالب فى العراق. أما ( ساعة السحر ) فهى ساعة الغروب التى ترمز الى الموت ، لأن الشمس مبدأ الحيـاة . وقد أخطأت الناقدة فى هذا التفسير ، لأنها ظنت السحر غروبا (٨٢) . لكن الدلالة العامة للظلام حاصلة فى المطلع . فالسـياب يشبه عينى المخاطبة بغابتى نخيل وقت العتمة . ولكن الاستنتاج الرمزى الذى توصلت اليه الناقدة لن يستقيم اذا طبقناه على البيت الثـالث وما يليه . فاذا كان الظلام المقصود موتا ، فكيف يصف العينين من بعد بالكروم المورقة والأضواء الراقصة ؟

لقد اختلطت فى التحليل خطوات الموت والميلاد . فانبعاث الكرمة فيما ترى الناقدة هو « انبعاث المسيح الذى كانت الكرمة رمزا له . وبعث لكل موات » (٨٣) . وكان حريا بها أن تعده طقسا افتتاحيا يتغنى بجمال مبهم .

وثمـة خلل آخر فى تفسـيرات النـاقدة يتلخص فى محـاولة اسباغ مدلولات جاهزة على مفردات القصيدة الرمزية . فعشتروت هى البحر ، والبحر رمز الأم واللا وعى ، والكرمة رمز المسيح ، والمطر رمز

التضحية والفداء ، ورمز الطبقات الفقيرة ، والماء يصبح رمزا للموت (٨٤)٠
والى جانب ما فى هذه المعادلات الدلالية من مجـــال اجتهـــاد واختلاف ، احتكاما الى مهمتها فى النص نفسه ، نجد فيها تفسيرا جاهزا يلزم كل قارىء يتداولها وكأنها مترادفات لغوية لاصيغ تعبيرية ضمن المجاز الذى تنطوى عليه النصوص الشعرية ٠

وهكذا أصبح المقطع الاستهلالى صورة للطفولة والبراءة الأولى ٠ يقف أمامها الشاعر طفلا نشوان فيسقط المطر ، ليخصب التربة ٠ وليس المطـــر ، « الا تموز آله الخصـــب ابن الأم المطـــر ، ٠ وليس المطـــر « الاتموز اله الخصب ابن الأم وحبيبها » (٨٥) ٠ ويتحد الشـــاعر بهذا الرمز اتحاد الخاص بالعام ، لكن المطر عقيم :

مطـــر
مطـــر
مطـــر
وفى العراق جوع

فيتجه الشاعر الى الخليج مناديا فلا يسمع الا الصدى ٠ لكن الشاعر المؤمن بالانبعاث لايستسلم ، فتغدو دماء العبيد ودموعهـــم حياة جديدة « لأن تموز لايهب الحياة الا بموته » (٨٦) ٠

وتجد الناقدة فى تكرار كلمة ( مطر ) جزءا من شعائر الاستسقاء وطقوسه ٠ فالقصيدة « تعتمد فى أساس تركيبها النمـــاذج الأصليـــة والطقوس » (٨٧) ٠ ويصبح الشعر اعادة لحـــلم يصطرع فى اللاوعى الانســـانى ٠

وليست بنا حاجة الى جهد كى نشير الى تأثر الناقدة بالنقد الأسطورى ومصطلحاته التى عرفناها من خلال أعمال يونغ وفراى وفريزر ٠ لكن البناء الشعرى الأسطورى مغفل تماما ، حتى فى تطابقـــه مـــع الشعائر والطقوس ، مثل التكرار الايقاعى ( مطر ٠٠ مطر ) وعودة الصدى ، ثم سقوط المطر آخر النص بعد فاصلة من الصمت والانقطاع يمثله البياض المتروك قبل سطر النهاية :

**ويهطل المطـــر**

ان الناقدة تستفيد من الأطر العامة للنقد الأســـطورى بلا تطوير أو تغيير ، وتنتقل بين تياراته المختلفة ، لأن النتائج التى وصـــل اليها منظرو الأساطير تغرى كلها بالاحتذاء والتطبيق ٠ وليس فيها خطة عمل

مفصلة فجاء تحليلها قريبا من تحليل محيي الدين محمد لقصيدة أسطورية أخرى للسياب ، كتبه قبل ريتا عوض بعدة أعوام ٠

ففي تحليله قصيدة ( مدينة بلا مطر ) يوجه الناقد قارئه الى الأسطورة القديمة ٠ فيسمي تحليله ( رموز ترنيمة قديمة ) (٨٨) ، يتحدث في قسمة الأول عن الشعر التلقائي عامة ، واعتماده « الأحلام والرؤى والحكايات والأوهام والأساطير والتقاليد البدائية » (٨٩) ٠ وهو — خلاف الشعر العقلي والذهني — متخم بالرموز والصور التي تتحرك عندما يتجه الشاعر الى باطنه ويستخرج مكنوناته ٠

وفي القسم الثاني يتحدث عن الأسطورة الخاصة بالقصيدة ، فيسرد للقارىء قصة موت تموز وانبعاثه في أرض بابل ، وطقوس الاحتفال بتموز ، والنسوة الباكيات بحثا عن الربيع الغائب ٠ ويحلل رموز الترنيمة في القسم الثالث فيرتبها في ثلاثة أجزاء : وصف لعطش مدينة ، احتفال مقدس ورثائي لأستجلاب المطر ، الرى أو استجابة الآلهة (٩٠) ٠ ويفصل هذه الصورة أو الأجزاء ، معيدا مفرادتها الى المراجع الأسطورية التي استقاها من ( الغصن الذهبي ) لفريزر ، جاهدا في عرض المطابقة بين الأسطورة والقصيدة للوقوف على ما سماه « الشكل الميتافيزيقي لها » (٩١) ٠

ولابد أن لحضور الأسطورة في قصيدة معاصرة مغزى واقعيا ، أو موقفا فكريا ٠ لذا يخصص المحلل لمغزى الأسطورة القسم الرابع من تحليله ٠ فيربط الأسطورة بواقع العراق ابان كتابة السياب قصيدته ٠ فجاءت الصورة الأولى مثالا للعراق الجائع ٠ والصورة الثانية ابانة عن الفعل المقاوم للشعب ، وان جاءت في صورة استرحام أو دعاء ٠ والصورة الثالثة التي يختم بها الشاعر قصيدته هي مقدم الثورة وهزيمة الطبقة الحاكمة (٩٢) ٠

يقيم الناقد في نهاية تحليله قصيدة السياب أو ترنيمته ٠ فيطلق أحكاما جمالية عامة من بينها قوله : « لم نقرأ في شعرنا الحديث عملا موحيا وفنيا بهذه الدرجة من الاتساع والعمق والجمال » (٩٣) ٠ ويثني على احياء السياب طقوس الأسطورة القديمة ، واعطائها دلالات جديدة تمس واقعه ، مما لم يستطع الشاعر أليوت أن يحققه في ( الأرض الخراب ) التي حملت أساطيره دلالاتها القديمة ، وكأنها تدعو الى العودة الى الوراء ٠

ولعل التحليلين الآنفين يشتركان في التقيد الضيق بالمضمون الأسطوري للنص ٠ فيما حاول محمد لطفي اليوسفي أن يوسع المنظور الأسطوري ، ويخرج به من حدود المضمون الى البناء ٠ فحلل ( أنشودة

المطر ) (٩٤) مستكشفا ايقاعها الخاص ، وصورها ووسائل البلاغة الأخرى ، وأزمنتها ، وتوجهها الدرامي ، الى جانب نظام الحركات الثلاثى الذى يشتمل على دورة الرمز المتناغمة من العلاقة بين الشاعر والرمز ، وهى الحركة الأولى المتسمة بالهدوء والبناء الأسمى ( عيناك غابتا ٠٠ أو شرفتان راح ٠٠ ) ، الى الحركة الثانية أو لحظة البدء الفعلية ( تورق الكروم ٠٠ وترقص الأضواء ٠٠ ) وانتهاء بالحركة الثالثة التى يأخذ فيها الرمز عدة وجوه هى : عشتار ، الأم ، الوطن ، المطر ٠ وترتبط هذه الحركات الداخلية ، أو التموجات بشبكة من العلاقات التى تحيل الى واقع الشاعر ( العراق ــ العقم ــ الثورة ٠٠ ) ٠

ويشمل التضاد ألفاظ النص وصوره ؛ ليتكون النمو الدرامى ويستوعب النص حركة الصراع ببعديها الاجتماعى والوجودى (٩٥) ٠ وهو صراع بين الذاتى والموضوعى ، وجدل بين الذاكرة والرؤيا ، أو الماضى والحاضر ٠

أما أزمنة النص ، فتتراوح بين زمن أسطورى ملحمى يتسم بالثبات ، وزمن محدد مألوف يضم طفولة الشاعر وتشرده خارج العراق ٠

ويرى المحلل أن الأنشودة أسست بمؤهلاتها الذاتية « ايقاعا خاصا ينبع من دواخلها » (٩٦) ٠ وقوامه الحركات التى تشد الرمز العشتارى بالشخصيات الأخر ٠ فتخلص بحر الرجز الذى نظمت عليه الأنشودة من رتابته ٠ وتحقق الايقاع الداخلى من خلال التكرار ، وبعض المحسنات البديعية ٠ وأحسب أن الناقد يريد الاشادة بما فعل السياب على المستوى الايقاعى ، حين استطاع بتفعيلة الرجز المهملة والمحدودة ، والخارجة من دائرة الشعر عند العرب ، أن يخلق ايقاعا خاصا عماده الجملة الشعرية المدورة آنا ، والمجزأة الى مفردات قليلة أو مفردة واحدة مكررة أحيانا ٠

ولكن الناقد نفسه يعود بعد أعوام الى شعر السياب ليجد فى استعماله الأسطورة تغليبا لعناصرها ، يؤدى الى ما سماه « تلاشى الشعر فى الأسطورة » (٩٧) ٠ فالنص يقتفى أثر الأسطورة ويعيد انتاجها ٠ ويمثل لهذا التنابذ بين الشعر والأسطورة بقصيدة السياب ( رؤيا فى عام ١٩٥٦ ) التى تنعقد فيها علاقة تجاور بين الشعر والأسطورة ، يستقل كل منهما عن الآخر ٠ ولاينفع الانتقال الدورى من أحدهما الى الآخر فى خلق ايقاع خاص ٠ فالأسطورة « ناشزة مسقطة فى النص اسقاطا ، مخلوعة من منابتها خلعا » (٩٨) ٠

ويشير الناقد هنا الى محذور تقع فيه القصائد المعتمدة فى بنائها على الأسطورة ، اذ تكتفى أحيانا بسرد الأسطورة ، فتحتل عناصرها مساحة

القصيدة ، ولا يلقى عليها الشاعر رؤية معاصرة • أو أنه يربطها بالواقع المعاصر بروابط تشبيهية ــ مثــل الذى حصــل ( فى رؤيا عام ١٩٥٦ ) ــ وان كان الناقد قد تشدد فى احصــاء عيوب القصيدة التى شخصها فى الغاء الأسطورة الدفق الدلالى الشعرى (٩٩) ، والالتجاء الى الاســتعارات الجاهزة ، والاحتماء بالطابع الابتهالى والاستجارة بالقافية (١٠٠) • وهى احكام تقبل المجادلة والاختلاف ، وليس للمحلل من بينــات نصية قاطعة على صحتها •

ولكى يوسع النقد الأسطورى مفهوم الأسطورة ومهمتها فى النص الشعرى ، يلجأ الى معاينــة ( الأسطورى ) أو معين الاســطورة وموادها الأولى ، لا الأسطورة الموروثة حرفيا • وبهذا المقياس يقرأ هشام الريفى قصيدة ( صلوات فى هيكل الحب ) لابى القاسم الشابى ، فيتبنى تعريف مرسيا الياد للأسطورة بأنها « تخص حكاية مقدسة وتذكر حدثا وقع فى الزمن الأول ، زمن البدايات الخرافى » (١٠١) ، مضيفا اليها ائتلاف المقدس والأنماط العليا والرموز والوحدات الأسطورية الدنيا مثل أسماء الأعلام والأمكنة (١٠٢) • وقد اجتمعت هذه الانساق فى قصيدة الشابى ( صلوات •• ) التى تجسد أســطورة ( العود الابدى ) وهى « أســطورة جامعة •• وشكل مجرد أنجز فى أساطير تنتسب الى ثقافات مختلفــة كأســـطورة تموز البابليــة وأدونيس الفينيقية ، وايزيس وأوزيريس المصرية •• » (١٠٣) • ويسود النظام الدائرى فى النص ولاسيما مطلعه الذى يبدأ بالطفولة وينتهى بابتسام الوليد :

عذبة أنت كالطفولة كالأحلام كاللحن كالصباح الجديد

كالسماء الضحوك كالليلة القمراء كالورد كابتسام الوليد

ويمضى الناقد مستقصيا ألفاظ البداية كالفجر والجديد والوليــد والخلود ، ليقرر أن وجودها دل على العود الأبدى ليعوض غياب الأسطورة الشاملة فى مستوى سياق القصيدة • وقد تصرف الشابى برمز ( فينوس ) وحوره • ومثله رمز ( أورفيوس ) أو ( اله الغنــاء ورب القصيد ) وولد صورا تشير الى بدايات الزمن الأســطورى كالســماء الضحوك والليلة القمراء ، وهى مما ترسب فى اللاوعى الجمعى والأسطورى المتخفى فى قرار الشاعر وأخيلته وصوره (١٠٤) • ولعل الناقد ينتحل للشاعر عذرا يسوغ به نقص ثقافته الأسطورية • فما ضــمن الشــابى قصيدته من اشارات الى شخصيات أسطورية ليس الا ذكرا مجملا يتوقف عند معناها الكلى ، وسرعان ما يدعها الى سواها • أما المضمون الأسطورى الذى اشتقه المحلل وســماه أسطورة العود الأبدى ، فيمكن لمحلل آخــر أن يجد فيه حنينا الى مثال المرأة التى يتمناها الشاعر عذبة بريئة جميلة • وليس

الأسطوري المتسع من الأسطورة الا اقحاما · فهذا الوعي بالزمن الأسطوري الأول ما هو الا وعي الناقد لا الشاعر · وتلك احدى اسقاطات المنهج الأسطوري على النصوص المحللة (١٠٥) ·

أما اذا حاول الشاعر تقديم تعريف برموز قصيدته وأساطيره ، فان عمله لايرضي نقاده · لا لأنه يقحم قراءته الخاصة ، ويقطع على قارئه متعة التأويل ؛ بل لان النقاد الأسطوريين خاصة ، يريدون ان يردوا الكسر الأسطوري الى المراجع التي يرغبون في مشاكلة والنص لها · فهم يسمون غالبا احدى الركائز الأسطورية مولدا ، أو بداية تنبثق عنها أجواء النص الأسطورية · لقد أزعج تقديم خليل حاوي قصيدته ( جنية الشاطيء ) الذي فسر فيه رموز القصيدة ، عددا من النقاد لأنه ليست به حاجة الى ذلك فهو رمز مشترك منبثق « من ضمير الأمة ومن تراثها ·· مزروع في وعيها ولا وعيها » (١٠٦) · ولكن ذلك لايمنع وصف القصيدة بالعمق سواء أكان ذلك في انتقاء الرمز الأسطوري ، أم في الفعل الشعري من خلاله · لأن القصيدة ــ في رأى محللها ــ جاءت متناسبة مع تجربة حاوي عند كتابتها · وهذا اقحام آخر لايتردد النقاد الأسطوريون في أن يسلكوه ليعرضوا ما يعرفون واقعيا عن صاحب النص · وهذا تناقض بين رفضهم التمهيد ، أو التقديم لشرح الرموز والأساطير ، لأن النص كفيل في سياقه بابراز تلك الرموز ، وبين استعانتهم بمعلومات خارجية ، نرى أن النص يتسع لاستيعابها شعريا ، ان كان له أثر فاعل عند الكتابة ·

لقد كانت المعلومات السيرية ، والتاريخية تحف بالتحليل الأسطوري، فتزيد هيمنة المضمون ، واقصاء البناء الفني من اهتمام النقاد الأسطوريين ·

واذا كانت الأسطورة « تعتمد الرمز وتنطلق منه وتثرى أبعاده » (١٠٧) توجب البحث عن المرمز النصي ، لا المرموز اليه الخارجي حتى ان كان الشاعر نفسه ، بعد أن جعله المحلل يطابق احدى شخصيات قصيدته (١٠٨) · وهذا الاكتشاف الذي يعده النقاد الأسطوريون ذروة في الأداء الشعري يصفونه بأنه : « التحام بين الرمز والرموز اليه »(١٠٩)· وهذا ما حصل لأمل دنقل في قصيدة ( الخيول ) · فالناقد أحمد درويش يرى أن الخيل رمز مكثف ومعبر عن هدف حقيقي للنص هو الناس ، تناور القصيدة كي يتم الالتحام بينهما · والخيل رمز طاغ يهيمن على المحلل ، حتى يفسر نظم القصيدة على بحر المتدارك بأنه أثر لايقاع الخيل وخببها (١١٠) · ويفسر مجيء سبب خفيف بعد ألف المد بأنه « يعادل في المرثيات صورة الربوة العالية يقفز من فوقها الفرس لكنه ينزل ثابت القدم ، يتحكم فيه لجام الفارس » (١١١) · والحال أن المتدارك جاء في قصيدة أمل دنقل كلها على تفعيلة صحيحة ( فاعلن ) ولايمكن أن يكون

ايقاعه سريعا الا اذا أصاب التفعيلة خبن فتصبح ( فعلن ) ، فيعرف البحر عندها بالخبب « لشبهه بخبب الخيل » (١١٢) . ولم يتأمل المحلل دلالة الانكسار العروضى المتكرر فى القصيدة ، وما سبب من تراخ وامتداد فى ايقاعهـــا .

أما التفسير الثانى فليس علميا ، ولا يوحى بالصورة التى تخيلها ، وهو لايطرد . لأنه اذا صح - افتراضا - فى قول الشاعر :

**وحـــدود الممالك**

**رسمتها السنابك**

فكيف نجريه على صورة معاكسة تماما يمثلها قوله :

**اركضى كالسلاحف**

**نحو زوايا المتاحف**

فالسلاحف والمتاحف تنتهى بسبب خفيف بعد ألف مد ، وهى تصور خفوتا واستسلاما ، وليس تفزة فرس مثل الممالك والسنابك .

وقد تنقلب الثنائيات لتخدم فكرة الموت وانبعاث . فيرى عبد الرضا على أن قصيدة ( النهر والموت ) للسياب ، يتضح فيها الصراع بين فكرتى ( الموت فى الحياة ) و ( الحياة فى الموت ) عبر مقطعى القصـــيدة التى انتصرت فيها ارادة الحياة فى الموت . وكان الطفل والانســان البدائى يتقدمان بالنـــذور الى النهر « رمزا لقوى الطبيعة » (١١٣) . ويستفيد **عبد الرضا على من شرح السياب لقصيدته فى الصحافة ، ومن المصادر التى** رأى أن السياب تأثر بها . وأهمها قصيدتا اليوت ( مقتلة فى الكاتدرائية ) و ( الأرض الخراب ) (١١٤) وان بدت أدلتــه التناصية ضعيفة . ومنها اســتشهاده يقول اليــوت على لســان ( بيكيت ) : ( دمه أعطى لشراء حياتى ) . فانه يحيل الى تموز أو المسيح الفادى وفكرة التضحية من أجل الحياة .

وإذا كان الرمز الأسطورى تنويعا فنيا وبنائيا لاستعمال الأسطورة **فى الشعر ، فالرؤيا التى تعنى الحــلم ، والابتعاد عن الواقــع بوقائعــه** الحرفية ، من أبرز تنويعات الأسطورة . فالرؤيا التموزية وحدت عدة شعراء أطلق عليهم جبرا ابراهيم جبرا اسم الشعراء التموزيين . فالشاعر الذى ما عاد « صـــوت العشيرة أو المجمـــوع ، كمـــا هو فى الشعر الكلاسيكى » (١١٥) وجد فى أسطورة تموز تخطيا للخراب الى كوامن البعث (١١٦) . فأصبحت القصيدة طقسا موسميا وشعيرة مراسيمية

تمارس للتطهير والتضحية (١١٧) • وفكرة الشاعر الرائى ترتفع بالشعر الى مستوى الكشف والتعرف والنبوءة • لكنها رؤيا شعرية تقيم معجزاتها فى القصيدة وتتأمل العالم ، وترى ما وراء قشرته من أفكار وهواجس •

واذ تستعين الرؤيا الشعرية بالرمز الأســطورى : تموز الفادى وتنويعاته الرمزية الأخرى ، ومنها : المسيح وسيزيف ، لاتتقيد به زمنيا ؛ بل تسحبه الى عصرها وزمنها ومعاناتها •

فى تحليل جبرا ابراهيم جبرا لقصائد من السياب ، يشير الى بعض الأحداث التى رافقت تحوله الى الرموز العراقية القديمة • لكن السياب يبادل الأسطورة فكرة بفكرة ، فيجعل نفســـه وقريته ونهرها أجزاء من شخصيات أسطورته ورموزها وأمكنتها • وهذا واضح فى قصيدة ( المعبد الغريق ) التى كتبها السياب بعد أن آثار خياله خبر غريب عن غرق معبد تاريخى فى الملايو فى بحيرة شينى أثر زلزال عنيف (١١٨) •

ويعود السياب فى القصيدة الى بعض رموزه القديمة مثل عوليس وطروادة وجبل الأولمب الذى تقيم الآلهة خالدة على قمته • ويرى جبرا فى ( المعبد الغريق ) كشفا عن الغوامض المتداخلة فى رؤيــا السياب وتوقا عبر الفواجع التاريخية الى الحب الذى يجد فيه الشاعر خلوده (١١٩) • ويعد جبرا السياب مثالا لاستيعاب الأسطورة وتمثلها بالرغم مما يؤاخذه عليه من الحاح فى استعمال أساطير معينة ورموز مكررة ، يشرح معانيها فى الهوامش ، فتتحول الى اشارات فاقدة تأثيرها فى القارىء (١٢٠) •

ويفترض محيى الدين صبحى « أن الأدب رؤيا شاملة للحياة » (١٢١)• وأن « الرؤيا هى تعميق لمحة أو تقديم نظرة شاملة وموقف من الحياة • يفسر الماضى ويشمل المستقبل » (١٢٢) • وعلى أساس هذه الرؤيا يدرس شعر البياتى عبر دواوينه • فيجد أنه تدرج من الرؤية فى دواوينه الأولى ممثلة باتجاه تسجيلى واقعى ، أو ثورى سياسى تصويرى الى الرؤيا الخالصة الصافية المجسدة فى القناع الذى يتحدث من خلاله الشاعر نفسه ولكن ليس بلسانه وصوته مباشرة ، تجنبا للذاتية والتعليمية والغنائية ، بل من خلال شخصيات مهمة (١٢٣) • ويعد الناقد قصيدة البياتى ( عين الشمس أو تحولات محيى الدين بن عربى فى ترجمان الأشــواق ) مثالا لتحديث الرؤيا (١٢٤) • وتدور حول ثلاث شخصيات هى • ابن عربى نفســه ، وعين الشمس ابنة الشيخ أبى شجاع ، وكتاب ترجمان الأشواق •

يتأمل الناقد مطلع القصيدة ، ورمز الغزالة الذى يكثف فيه البياتى ما جاء فى ( ترجمان الأشواق ) وصفا لعين الشمس وغزلا بها • لكن البياتى برؤياه الشموليــة يجعــل القمر الأخضر – رمز الأمل – يشق

الديجور أو الظلم الذى يعم العالم « فينشد الأمل لخلاص العـــالم مــن شقائه ، عبر اكتشاف الواحد فى تجلياته فى كل مخلوقاته » (١٢٥) ٠

وواضح هنا تقيد المحلل برموز القصيدة ومعانيهـــا واعادتهـا الى مراجعها لدى ابن عربى ، والصوفية عامة ٠ لكنه وضع ذلك كله ضمن اطار الرؤيا والتعبير عن اللاوعى المترسب فى الفرد ، وتعبيرا عن توق الجماعة للحرية والخلاص ٠ ولانجد ــ مثلما رأينا فى الأمثلة السابقة ــ أية مظاهر فنية تتجلى فيها تلك الافكار ٠ فظل الجهد النقدى ضمن دائرة المضمون ، وكأن القصيدة شاشة لعرض المعانى ، لامجلى لظهور أبنية الشعر وأخيلته (١٢٦) ٠

● **تحليلات تجزيئية**

تنصهر فى بنية النص ونظامه الخاص ، عناصر متعددة أو مكونات ، لايمكن النظر اليها مستقلة للاســتدلال على شعرية النص ، أو اكتشاف وحدته وكليته ٠ واذ انتهينا من عرض تحليلات المناهج ذات التوجـــه الجزئى المضمونى ، ننتقل الى ضرب آخر من الطرائق الاحادية التى تتخذ النص سبيلا لتطبيق مصطلحاتها ومفاهيمها بالرغم من صلتها بالمستوى الفنى ٠ مما يوهم أحيانا بأن المحلل يقف وقفة استجلاء ، أو قراءة شاملة ؛ لكنه لايقدم لقارئه الا ما يتصــــل بالعنصر أو المكون النصى المقصـــود بالتحليل . بعد أن عزله عن سواه ، وأهمل العلاقات الداخلة فى تشكل النص ٠ ويبـــدو أثر هذا العزل فى التحليلات المنطلقــة من علوم اللغة ، والصوت والبلاغة والايقاع على نحو خاص ٠

وقد وجدنا لدى هاملتون تسويغا لما يسميه « تناول القصيدة من زاوية خاصة » (١٢٧) ٠ فيركز الناقد اهتمامه على صوتها أو ايقاعهـــا ، بالرغم من أن العناصر لاتوجد منفصلة بل متداخلة ، لأن الناقد يستطيع تغيير مركزه لابراز ناحية من نواحى التجربة لتظهر فى المقدمة (١٢٨) ٠

ولايخفف هذا التســويغ من تجزيئية التحليـــل اللغوى وأضرابه الأحادية ، لأن هيمنة العنصر المعزول بهدف التحليل تلغى العناصر الأخرى فى تلك التحليلات ، ولا تستفيد من التنافذ أو التفاعل بينها ٠ ويحصر تسويغ هاملتون هيمنة العنصر من وجهة نظر الناقد ، لا فى وجوده النصى ٠ أما الأنمـــاط التجزيئية المنطلقـــة من التناص ، أو الأجنـــاس أو السرد أو الموضوعات أو مظاهر النص الخطية ومشكلاته الخاصة مثل الغموض أو الصلة بالتراث أو الايقاع الداخلى ، فتبحث عن هيمنة داخلية ٠ أى أنها ترشح من النص نفسه وتتقدم مستويات بنائه ٠ فتعرض على المحلل شكل التحليل المناسب ، مراعيا مركزية المهيمنة وأثرها فى مستويات

النص وعناصره الأخرى . لأنها عنصر بؤرى يحدد تغير العناصر الأخرى ويضمن تلاحم البنية (١٢٩) . لكن ذلك لاينفى امكان وجـــود مهيمنات أخرى فى النصوص نفسها ، قد يستطيع قارىء آخر أن يستقصيها .

ان فى الشعر وحدة متميزة لبنيته ينصهر فيها الشكل والمحتوى . لكن ذلك لايمنع وجود بنيات خاصة بلغة الشعر توحد النص . فتظهر فى مقدمة التحليل (١٣٠) . ويشـير رومان جاكوبسون بحذر الى ( الأحادية الصارمة ) أو المتشددة التى تقطع العنصر من دون صلته بالعناصر الأخرى، وتحصر نظرها فى الوظيفة الجمالية ( الفن للفن ) (١٣١) . وقد توسع مفهوم ( المهيمنة ) ليستوعب فاعلية المقومات الشعرية ومنهـــا : تفاعل الصوت والدلالة فى القافية ودراستها ضمن المستوى الصوتى ، وتفاعل العنصر مع نقيضه ، والتطور الداخلى لمقومات الأجنـاس الأدبيـــة مثل استمرار الايقاع فى الشعر الحر بالرغم من غياب شـــكله التقليدى ، ومستوى هيمنة قيم فنية خالصة فى عصر معين أو حقبة أو اتجاه (١٣٢) . ونمثل لهذه الأفكار حول المهيمنة فى شعرنا العربى بالنصوص الصوفية ، التى تلزم المحلل بمعاينـــة مستويات التلفظ الرمزية ، والنصـــوص البديعية المبنية على الألغـاز والمجانسـات أو التوريات التى تلزم معاينة بلاغية (١٣٣) . وبذا نسوغ انصراف المحلل الى تحليل أحادى أحيانا ، لأن طبيعة النص وجنسه وبناءه توجب ذلك .

لكن ما وجـدناه فى الأنماط المحللة يؤكد تحفظنـا على التحليل الأحادى . فالتحليل اللغوى يفتت وحدة القصـــيدة أولا ، ويهمـــل أدق الفروق بين ( لغة الشعر ) و ( اللغة الشعرية ) ثانيا .

لقد درس الباحثون اللغة فى الشعر ، ناقلين النتائج التى توصل اليها علماء اللغة من دراسة الكلام العادى أو الخطاب التواصـــلى ، الى الشعر الذى يتميز « بانزياح مستمر عن معايير النثر » (١٣٤) . فطبق الباحثون اللغويون تلك القواعد المستخلصة من الكلام العادى على الشعر ، أى على اللغة المستعملة فى نظمه ، لكننا نرى أن ثمة « لغة شعرية » (١٣٥) تقوم على خرق القواعد لاضفاء الشعرية على النص . ولا يعنى هذا الخرق خروجا على ثوابت اللغة ؛ بل هو ترتيب خاص بالشعر ، وتركيب متفرد ، توضحه مباحث التقديم والتأخير ، والفصل والوصل ، والبناء الجملى للشعر عامة .

ان الملفوظ الشعرى لايخضع « للنظام النحوى الخطى للجملة غير الشعرية » (١٣٦) . بل لايشكل الخرق النحوى أو اللغوى وحـــده أثرا شعريا (١٣٧) الا اذا راعينا العلاقات التى تتكون منها بنية النص .

ينطلق التحليليون اللغويون العرب من المزج بين ( لغـــة الشعر ) و (اللغة الشعرية) • ويتضح هذا المزج في عنوان دراسة عبد الكريم حسن التحليلية المطولة لقصيدة أدونيس ( زهرة الكيمياء ) (١٣٨) واستعماله مصطلح اللغة الشعرية في ثنايا التحاليل • واذا كان الشعر لغة ( فوقية ) ، او لغه على لغة العرف (١٣٩) ، فكيف نحلله بمقاييس اللغه العادية وقواعد النثر التخاطبي اليومي ؟ لقد استعار المحلل من ( التوزيعيـــة ) بعض مفاهيمها الأساسية مثل الانتشـــار والتحول والتعليب (١٤٠) لتحديد الجملة على أساس الجانب النحوى وحده • فأعرب المقطع الأول من القصيدة اعرابا تفصيليـــا • وكأن الجمـــل بنى مكتفية بذاتهـــا • فعزل المحلل مكوناتها المباشرة بقصد فهم معنى القصيدة وتفكيك رموزها •

ولكننا نتوقف أولا عند هذه الفرضيات التى أجرى المحلل تحليله على أساسها • فالجملة الشعرية لايمكن أن تحدد نهايتها سطريا ، لأنها تتصل بالدلالة وبالصوت بسبب ورنهـا وقافيتها ، وانتمائها الى الوجود الكلى للنص • ثم ان المحلل افترض استقلالية الجملة داخل المقطع بالرغم من اهمال الشعراء علامات الترقيم الدالة على الصلات الداخلية للجملة ، أو نهايتها وبداية جملة أخرى ، فاستعان بالنقاط لتحديد الجمل ، وهى علاماته سطحية ذات مهمة بنائية ودلالية ، لايمكن الاستدلال بها على اكتفاء الجملة بذاتها مثلما يقول المحلل (١٤١) •

واعتمد المحلل مبدأ المجاورة بين عناصر الجملة « فكلما اقتربت المسافة بين عنصرين قويت الرابطة • وكلما ابتعدت المسافة ضعفت الرابطة وتراخت » (١٤٢) • وهذا المبدأ يصـــلح فى قياس روابط الجمل فى الكلام العادى • أما اللغة الشرية فتخبىء كثيرا من علاقاتها النحوية فى اطار الدلالة والايقاع ، وتخرق قواعد النحو المألوفة • فقول أدونيس :

**ينبغى أن أسافر فى الجوع ، فى الورد ، نحو الحصاد**

لايمكن تحليل العطف فيه ( فى الجوع ، فى الورد ) تحليلا نحويا ، لأنه عطف بلا رابط • أما التحليل ( الشعرى ) فيمكن أن يستدل بالتكرار والعلاقات الضدية ( الجوع / الورد ) لبناء المعنى الجزئى وصـــولا الى ( دلالة ) النص الكليـــة ، وما اقتراح المحلل للتمييز بين المعنى العرفى للكلمة والمعنى المجازى لها (١٤٣) الا اقتراح قاصر ، وخارج عن حدود النقد اللغوى والمبدأ التوزيعى الذى ألزم نفســه به • فالخروج الى المجاز يلغى الجهد الاعرابى التفصيلى الذى قام به المحلل • ولم تسعفه طريقته التعليبية ، فقد صنف الفضلات النحوية والزيادات فى أزواج داخل علبة واحدة ، وخصص علبة أخـــرى للبنـــاء الفعلى ، لكنه أهمل ( التأنيث

والتذكير ـ والجمع والافراد ) بحجة ضيق المجال ، ولهذه الأبنية دلالاتها فى الصوغ الشعرى • وقسم الجمل اعتباطيا ، فأعرب قول الشاعر الآتى بجملة واحدة :

**ينبغى أن أسافر فى جنة الرماد**
**بين أشجارها الخفية**
**فى الرماد الخواتيم والماس والجزة الذهبية**

وواضح أن ( فى الرماد •• ) جملة شعرية أخرى مستأنفة ، تناظر ( أو توازى ) قوله فى نهاية المقطع نفسه :

**فى الشفاه اليتيمة فى ظلها الجريح**
**زهرة الكيمياء القديمة**

أما السياق الشعرى فقد أهمله المحلل ولم يضع ( زهرة الكيمياء ) ضمن المقاطع الثلاثة عشر التى تتكون منها القصيدة • ولم يتأمل دلالة اطلاق زهرة الكيمياء عنوانا للمقطع الأول وللقصيدة كلها (١٤٤) •

لقد صح وصف رينيه ويليك لمثل هذه التحليلات اللغوية بأنها تفتيت للقصيدة واهمال عقيم للقضايا الجمالية لتفرض على النصوص معايير الموضوعية العلمية والوصف اللغوى المجرد (١٤٥) •

لقد كانت استعارة مبادىء التوزيعية ـ الموضوعة أصلا للغة أخرى ليست لغة النص المحلل ـ تقحم على التحليل أمرين : مبادىء لغة أخرى ، وقواعد موضوعة للجملة العادية لا الشعرية • وهذا الاقحام تخف حدته فى التحليلات اللغوية التى تنطلق من مهاد النحو العربى • فتظل غربة النص المحلل ذات بعد واحد هو اسباغ ما صيغ للنثر العادي من قواعد ، على النص الشعرى بالرغم من خصوصية نظمه وتأليفه وترتيب عناصره •

ومثال هذا التحليل اللغوى العربى المنشأ ، تحليل قصيدة ( الخيول ) لأمل دنقل ، من زاوية الزمن الشعرى (١٤٦) • فطه وادى يقدم لتحليله بدراسة العنوان وسبب اختيار الشاعر ( الخيول ) عنوانا لنصه • فذهب الى أن الخيول « رمز للانسان العربى » (١٤٧) • ولكنه اذ يبحث عن « العبارة ـ المفتاح ، الدالة لشرح عالم النص كله » (١٤٨) يراها فى قول الشاعر : ( زمن يتقاطع ) وهو زمن القصيدة أو الزمن الشعرى • أما الزمن الخارجى فهو زمن الأفعال : الماضى والمضارع والمستقبل ( أو المطلق ) • وبعد تحديد هذه الأزمنة يربطها بالزمن الواقعى أى السياق الذى يحف بالنص ، أو الواقع الخارجى تحديدا ، وهو عصرنا الذى يريد الشاعر أن يدين ضعفه وتفككه مذكرا بالماضى وملمحا الى

مستقبل منشود (١٤٩) • ويظهر في هذه الدراسة التحليلية وضوح فكرة المحلل ، وتواضع أدواته التي لم تتجاوز فحص الأزمنة ووصفها واعادة دلالاتها لوصف الصلة بين الرمز والمرموز اليه •

ويبحث محمود الربيعي عما يسميه « الركيزة التي تبدأ عندها الامور ، ومنها تتفرع ، واليها ترتد » (١٥٠) ، في تحليل قصيدة فاروق شوشة ( أروع من عينيك • لا ) • فيجد هذه الركيزة في الجملة الافتتاحية التي تكرر العنوان ، وتتردد في النص أربع مرات • أما نواة هذه الركيزة فهي كلمة ( عينيك ) لأن صيغة التثنية تحكم اتجاه النص بالرغم من أن المحلل يجد عبارة مركزية جديدة في المقطع الثالث هي عبارة « عند انحسار الضوء ثم موعد لنا » (١٥١) لانها تحدد هدفا جديدا للنص ، بعد أن كان الهدف هو الغزل والوصف • وهو هدف يكتنفه الغموض والخوف في استعمال الشاعر كلمة ( أروع ) ، والبعد في قوله ( لا ) • وهذان استنتاجان لايقوم عليهما دليل • فالأروع صيغة تفضيل من الروعة لا الروع • و ( لا ) النافية جاءت في سياق اثباتي • فهي تنفي وجود ما هو أروع من عيني المخاطبة اثباتا لروعتهما المطلقة ، فليس من بعد أو ابتعاد •

ويحمد للمحلل ربطه اندفاع اللغة وقوتها ، ثم هدوءها وبطأها ، بايقاع النص كله وأثره في المتلقي •

وفي تحليل أحمد نصيف الجنابي لنص نازك الملائكة ( مر القطار ) ، استثمار للتراكيب اللغوية والعناصر الصوتية الى جانب الألفاظ المحورية (١٥٢) • وقد صنف المحلل ألفاظ النص المحورية في خمسة محاور هي : الغربة ، والتفرد ، والسام ، والرؤية الضبابية ، والحلم ، تتوالد متسلسلة عن بعضها • ويشير الى الصفات التي أولعت الشاعرة بها • وهي صفات لغوية أو مجازية • فقولها : اللغز القديم ، وصف الغوي معروف محدد الدلالة ، أما قولها : الليل الجديب ، فيعده وصفا استعاريا • ويضيف المحلل الى هذه الصفات ما يتصل بالدلالة النفسية مثل : الليل الثقيل والحمامة الحيرى •

ويمزج المحلل مستوى الصوت بمستوى اللغة ، ويرصد بعض الأبنية الصوتية في النص ، ومنها توظيف أحرف المد الطويلة لجعل ايقاع النص بطيئا ، واستعمال الراء في القافية وهي صوت مجهور • وتكراره أفاد في التعبير عن حالات نفسية متأزمة (١٥٣) • ولاندري كيف وصف المحلل الحالات النفسية بالتأزم احتكاما الى وصف الصوت وحده !

وينهى الجنابى تحليله بالوقوف على أزمنة الأفعال وتصدر الحاضر فى الاستعمال لأنه يصور تجربة تعيش فيها الشاعرة · أما اسناد الماضى الى القطار ( مر القطار ) أو الى الليل فيدل على الزمن الذى مضى ولن يعود· وكأن الشاعرة تستمر ما يكنى به العامة بقولهم ( فاته القطار ) ·

ولم يوفق المحلل فى اختيار عنوان تحليله · فوصفه بأنه تحليل فى ضوء علم الدلالة ، فيما ارتكز على اللغـــــة والصوت · ومزج بين مستوييهما وصولا الى المعنى · ويمثل اختيار العنوان اضطرابا اصطلاحيا يسم كثير ا من تحليلات النقاد ·

وفى التحليل الصوتى الخالص ، نلتقى تجريدا أخر للنصوص ، يسلبها مستوياتها المختلفة ، ليظهر عنصر الصـــوت مركزا للشعرية ، ويفصل المستوى الدلالى عن المستوى الصوتى للنص ، مهملا موازاة الصوت للمعنى (١٥٤) ، الأمر الذى حذر منه جان كوهين « لأن النظـــم لايوجد الا بعلاقة بين الصوت والمعنى ·· والصعوبات المعقدة فى طريق نقد الشعر راجعة الى نزعة عزل ما هو صوتى » (١٥٥) ·

ويرينا أحد أمثلة التحليل الصوتى للنص الشعرى العربى ، عزل العنصر الصوتى عن الدلالة · فيحلل مصطفى السعدنى ( حماسية الروح ) للشاعر سعدى يوسف « بهدف تجلية القيم الخلافية للأصوات ممثلة فى الفونيمات » (١٥٦) ويعنى بالقيم الخلافية : التضاد فى الأصوات · وقد اختار منها ثلاثة هى : الصوامت ، والحركات الطوال ، المجهور والمهموس ، التفخيم والترقيق · وقد أحصى هذه القيم فى النص المبنى من ١١٨٢ وحدة صوتية فونيمية (١٥٧) ، لاكتشاف العلاقات بين الكلمات على أنها أصوات· فاتضح له سيادة أصـــوات صامتة دون غيرها من التى تسبق الحركات الطويلة ، منها الراء والقاف ، وارتفاع نسبة الأصـــــوات المجهورة عن الأصوات المهموسة ، وطغيان قيمة الترقيق على التفخيم ·

واذ تشفع هذه النتائج الاستبيانية بجداول مكتفة ونسب عددية ، لايظل للمستوى الدلالى أى وجود · ويتضاءل النص لينحصر فى هذه القيم الصوتية بالرغـم من أن المحلل خـرج قليلا الى دلالات لم يستقصها ؛ بل أشار اليها مسرعا · وهى موضع خلاف واجتهاد · من بينها تفسير العواء بأنه « فعالية الحياة داخل الانسان » (١٥٨) ·

ويحضرنا هنا وصف أمثال هذا التحليل بأنه « عمليـــة مسليـــة فحسب » (١٥٩) ، فى اشارة الى عزل العنصر الصوتى ، وتجريده فى جداول احصائية تصلح مقدمة لتحليل نقدى دلالى · لكن النقاد الصوتيين

يكتفون بوصف الاصـــوات حسب خصائصها ويحسونها فى النص ، ثم يتركون أمرها للقارىء ، من غير تركيب أو استنتاج دلالى . حتى لنسأل ان كان وجود هذه الأصوات متعلقا بقصد الشاعر ، اى منبثقا من علمه بخصائصها ، أم انه أمر يعرفه الأصـــواتى وحـده ، ولايميز مستعمل اللغة (١٦٠) ؟ والفرق كبير فى افتراض أحد الاحتمالين ، لأنه ينقل ميزة الشعرية للشاعر فى الرأى الاول ، وللقـارىء فى الثـانى . ونحن نشك باحاطة كل من الشعراء وقرائهم بالخصائص المعنوية للأصـــــوات ، بله القصيدة وما أضفى السياب على تفعيلة الرجز من ايقـاع خاص فيقول : بالأصوات ، لاتتوفر لكثير من الشعراء الى جانب أغلب القـــراء ، فيغدو التحليل الصوتى وقفا على علماء الصوت .

ومثالنا الآخر تحليل ( أنشودة المطر ) للسياب ، بحثا عن التركيب الصوتى فيها . ويستوقفنـا فى هذا التحليل تسمية النقد الصـــوتى منهجا تترسخ قواعده « باستخدام التقنية الحديثة فى دراسة الاصوات وتحليل طبيعتها الفيزياويه » (١٦١) . ولاضير فى هذا اذا ظل الأمر محصورا فى مجال المفردات والتراكيب . أما الهجوم على نص شـــعرى موحد المكونات ، كلى البناء ، بهذه العدة الصوتية المعززة بجداول مفصلة ونسب مئوية وتفصيلات صوتية دقيقة ، لاتعنى الا عالم الصوت ، فيحيل النص الى خشيم من المجهورات والمهموسات والصوامت والصـــوائت وســـواها .

فالمحلل يقيس القيمة الايقاعية للنص ، باختيار الشـــاعر الصيغ المجهورة والأصوات المتوفرة على الوضوح السمعى ، وليس من موسيقى القصيدة وما اضفى السياب على تفعيلة الرجز من ايقاع خاص فيقول : « ان الاسترسال لم يأت من البحـر ؛ بل من الالفـاظ التى تنضـم فى تفعيلاته » (١٦٢) .

اننا نوافق المحلل على استنتاجه فيما يتصل بالايحاء الصوتى ، وهو احســـاس ايقاعى يبعثه جرس الألفـاظ المبنية فى تراكيب شـــعرية خاصة (١٦٣) ، ويشترك فى بيان أثره كل من الشاعر والنص والقارىء مثل : والغيوم ماتزال تسح ما تسح . فالفعل يوحى بحركة المطر المنهمر بغزارة . لكن التركيب الشعرى لا الصوت وحده هو الذى أعطى الايحاء أثره بتكرار الفعل و ( ما ) ، وبانتقاء ( تسح ) دون سواه من الأفعال .

واذا كان محلل الأنشـــودة قد أهمل الجانب الاحصـــائى ، وهو ضرورى للدراسة الصوتية كى نقتنع باطراد الظاهرة وتفســـيرها ، فان محللا آخر عقد تحليله لقصيدة يوسف غصوب ( أوراق الخريف ) على

ما سماه « الهندسة الصوتية الموسيقية » (١٦٤) التى تنجـــم عن تكرار الأصوات اللغوية وتوازيها ، أو تساوقها بتنسيق مجموعاتها داخل القصيدة فى اطار هندسى ، مثل تردد الصامت والمصوت ، أو المصوت والصامت ، أو الصامت والصامت (١٦٥) • وعلى أســـاس من هذه الافتراضـــات وتفريعاتها ، يحلل الناقد القصيدة ويستجلى تنسيقاتها المتصلة والمنفصلة• ومن بينها تردد الخاء والراء والفاء فى بيتى الشاعر :

**نثـر الخـريف على الثرى أوراقه    فتناثـرت كتنـــاثر العبـرات**

**ان الخريف رمى أصـــول حياتنا    بالموت عند تســـاقط القطرات**

وتنسيقهـا الهندسى هو : خ ــ ر ــ ف ، فى بداية البيتين • وهى تنسيقات لاتولد بالمصادفة ، لأن « الشاعر مهندس أصـوات » (١٦٦) • ولهذه الهندسة علاقة بالمضمون « لأنها تثير بعض مشاعر القارىء أو المستمع فى فعل كلام محدد ، مكتوب أو شفهى ، بالاتفاق مع المعنى » (١٦٧) • ولكن المحلل لايسمى هذه الاثارة الشعورية ، أو ما تتركه الهندســـــة الصوتية التى يريدها بديلا عن موسيقى القصيدة •

لقد فرق الأسلوبيون بين مجالين للدراسات الأسلوبية الصوتية • هما : مجال « الصوتية الانطباعية التى تهدف الى احداث أثر على السامع ، والأسلوبية فى صوتية التعبير ، وتعنى بالربط بين الرمز ومدلوله » (١٦٨) • ولانجد فى استعمال أى من الأسلوبيتين بأسا اذا ما ربط التحليل الصوتى بمستويات المعنى والايقاع والتركيب • ولم يقف المحلل عند حدود الرمزية الصوتية التى تهمل انتقـال مستوى التلقى من المشافهـة الى الكتابة ، وما يترتب على ذلك من تغير الاحساس أو التأثر بالعامل الصوتى ، الذى تحددت دلالاته وايحاءاته فى كتب علم الصوت العربية ، فى عصور الالقاء أو الاستماع وظروف التلقى الشفاهى ــ السمعى (١٦٩) •

ولا أجد فى حجة اختيار الشاعر للفظة من بين احتمالات أخــــرى ، مسوغا لدراسة مقصدية صوتية مالديه • فهو يستجب لايقـــاع النص الكلى وهو فى حالة تجسيده أو تشكيله • ويستجيب لمحور التأليف الذى لايقل أهمية عنه • فالاختيار الاسلوبى لايلزم المتلقى « باعادة تشكيل الأصوات حسب مقتضيات الوعى بحركية النظام الصوتى » (١٧٠) • لأننا نشك فى ثبات قيم هذا الوعى الصوتى ، واســـتمرار أثرها بعد التبدلات الدائمة فى النبر والتلفظ والتركيب أيضا (١٧١) •

ويستوقفنا فى التحليلات الصوتية الاتجاه الاحصائى ، الذى يجعل التحليل تجريدا عدديا لايتسلم القارىء منه الا بيانات احصائية غامضة ،

منقطعة الصلة أو السياق • فهذا تحليل يطبق فيه صاحبـــة « المنهج الاحصائى فى دراسة الشعر العربى محاولة لتحسس عالم المسموعات فى شعر أبى القاسم الشابى » (١٧٢) ، مكتفيا بتحليل عنوان ديوانه ( أغانى الحياة ) لأنه « يتضمن من الناحية البلاغية الصرف صورة سمعية مجردة مكونة من مسموع محسوس ( الاغانى ) ومصـــدر أصـــوات مجرد ( الحياة ) » (١٧٣) وأحصى المحلل الصور السمعية كلها ثم حدد أنواعها تنازليا حسب درجة تواترها فى الديوان ، ووقف أخيرا على مصادر الفرضـيات ، لأن المحلل نفســه يختم مستدركا بأن عمله « لايمـكن أن ( النشيد ) و ( التغريد ) و ( الشـــدو ) • ولانريـد أن نناقش هذه الفرضيات ، لأن المحلل نفسه يختم تحليله مستدركا بأن عمله ) لايمكن أن يؤتى ثمـاره فعـــلا الا اذا شـــمل بقية المحسوســات الواردة فى الديوان » (١٧٤) •

ويوهمنا الاحصاء التجريدى بسلوك ســبيل العلم ، لاستخلاص نتائج على مستوى التحليل الادبى للنصوص • لكن هذه النتائج مفقودة غالبا ، ومغيبة وراء حجب الأرقام ومتواليات النسب • حتى وصل الأمر بدعوى الموضوعية العلمية الى الاعلان عن نهج « عقلى ، وبنى رياضـــية مجردة ، ورموز مدارها الذهن » (١٧٥) • ففى تحليل قصيدة ( شعرى ) لأبى القاسم الشابى ، تطالعنا هندسة معقدة تجرد من الأبيات معادلات رياضية • فاذا قال الشابى : « شعرى نفاثة صدرى » ، قال المحلل : ان ثمة معادلة طرفها الأول شعرى وطرفها الثانى نفاثة صدرى : شعر + ياء المتكلم = نفاثة + صدر + ياء المتكلم • وهى معـادلة حسابيــة متساوية الطرفين حدودها مفاهيم ذهنية (١٧٦) •

لقد أصبح التحليل الاحصائى مثار جدل بين المشتغلين بالأساليب ونقاد الأدب • فهناك من يقبل هذه النزعة الاحصائية شرط أن تدخل فى حسابها « عاملا جوهريا هو السياق » (١٧٧) الى جانب اغفال الايقاعات والايحاءات ، والايهام بدقة زائفة ، وعرض استنتاجات عادية ممكن ادراكها بغير احصـــاء معقد (١٧٨) • ونضيف الى ذلك العجز عن وصف الطابع المتفرد والخاص للنص (١٧٩) • وتســاوى النصوص جميعا بمقاييس الاحصاء • وصعوبة التحقق من نتائج التحليل الاحصائى باختيار هذه النتائج المستخلصة من عينة ممثلة للمجموع المدروس (١٨٠) •

وقد وجدنا بعض دعاة الاسلوبيـة الاحصائية يستدركون لاحقا على مواقفهم « لأن الأسلوبيـــة الاحصائيـة لم تبرر كل الثقـة التى أوليت

لها » (١٨١) · فالمزج بين الكم والنوع ينتج جداول من الانزياحات العديدة لاتظهر للقارىء الا ساذجة أو مفرطة (١٨٢) ·

ويلخص محمد مفتاح أهم الافتراضات على الأسلوب الاحصائى فى التحليل ، باغفال دور الفضاء فى النص المكتوب والعجز أمام أنواع المسكوت عنه والعلامات السيميولوجية ، لأنها ليست قسما من أصناف الكلمة ( اسم ـ فعل ـ حرف ) والغفلة عن الفروق بين الصفات (١٨٣) ·

ونرى أن الاحصاء ذو جدوى ، اذا هيأ للمحلل مادة أولية تعينه فى قراءة بنى النص ، لا لغته أو أصواته حسب ، فلا تغدو عملية الاحصاء هدفا ؛ بل وسيلة تسبق التحليل وتمده بمقدمات تضبط خطواته ، ولاتسد طريقه بكثافتها أو تعددها ·

ففى بعض التحليلات العروضية والايقاعية ، نجد مثل هذه الجداول التى تصنف حركة النص الايقاعية ، انطلاقا من التفعيلة وما يجرى عليها من تغيير أو حذف أو زيادة · فيبدو المستوى الايقاعى معزولا عن سواه ، ولا يفيد المحلل فى استنتاج دلالة ما ·

وقد حصرنا ثلاثة أنواع من الدراسات العروضية والايقاعية ، تتدرج فى طرائقها التحليلية كالآتى :

( أ ) عروضية ، تتقصى البحر وتفعيلاته ·

( ب ) موسيقية ، تعنى بالقافية وجرسها ·

( جـ ) ايقاعية ، أشمل من تحليلات الوزن والقافية ، وألصق بالقراءة الفنية لتتبعها دلالات النص وعلاقاته العامة (١٨٤) ·

ومن التحليلات العروضية الخالصة ذات الاتجاه التجزيىء ، ما يرد غالبا ، لأغراض التطبيق أو ايضاح مبادىء علم العروض والقافية ·

ففى بعض التحليلات النصية الواردة فى ثنايا دراسة موسيقى الشعر ، تتضح تبعية التحليل للتنظير ، ليس لأنه يأتى تاليا له ؛ بل لأنه يستعمل لتأكيد القواعد والظواهر الموسيقية ، من ذلك دراسة سيد البحراوى لموسيقى الشعر عند شعراء أبوللو (١٨٥) · ونمثل هنا بتحليله لقصيدة ( الفنان ) لأبى شادى وهى من أوائل قصائده الحرة التى يمزج البحور فيها حسب مناسبات التأثير ، ويطلق القافية · فالقصيدة حرة مرسلة ، جمع فى أبياتها الأربعة والعشرين تفعيلات بحور أربعة هى المتقارب ( مشطورا ) والمجتث ( تاما ومشطورا ) والبسيط ( تاما ومشطورا ومنهوكا ) ، وانفرد بيت واحد بتفعيلة الخبب ( فعلن ) · ويرى المحلل أن بعض الانتقالات لم تكن موفقة ، « فالانتقال من المتقارب الى المجتث

يصدم الأذن » (١٨٦) فيما ينجح الشاعر في ربط النقلة الوزنية بالنقلة المعنوية في أبيات أخرى يستعمل فيها الأوزان حسب طول الجملة وتمام المعنى ·

أما القافية فلم تأت مطلقة تماما ، لأن بعض أبياتها تكرر روى بعض· والأبيات ظلت مستقلة عما يسبقها ، أو يليها في البناء والمعنى ·

وأرى أن المحلل استطاع ـ بايجاز ـ أن يرصد محاولة موسيقية تجديدية ، له عليها مآخذ ايقاعية ونظرية · لكن أفق التحليل ظل محددا بالمهيمنة الموسيقية ·

وتحلل نازك الملائكة قصيدة سميح القاسم ( أنا وأنت ) مثالا لارتباط « القافية بالتحليل السايكولوجي للقصيدة » (١٨٧) · فتصف بناء القصيدة بالجمال والعذوبة ، وتشرح رموزها ومعانيها ، لتجد أن الشاعر اذ يصور الأزمة والضياع ، يستخدم شعرا سائبا ـ أي لا قوافي له من أي نوع · فالقوافي « ترتبط بالاستقرار النفسي وصلابة الروح » (١٨٨) · لكن هذا الاستنتاج الموسيقي لايطرد في شعر نازك نفسها ، لذا تسوغه بأنها وجيلها : « لاتتخلى عن القافية مهما كان الموقف » (١٨٩) ·

وحين يعرض الشاعر حلولا لأزمته ، تظهر القافية التي ترى نازك أنها « ليست مجرد كلمات عابرة موحدة الروى ، وانما هي حياة كاملة » (١٩٠) · ويحمد لنازك ربطها نظام التقفية بما دعته ( سايكولوجية القصيدة ) ، كلا موحدا اذ « لاينبغي لنا مطلقا أن ندرسها معزولة عن الظاهر الشعرية الأخرى في القصيدة · والا جاء نقدنا باهتا سطحيا » (١٩١) ·

ونأخذ على المثالين السابقين دراسة الموسيقى الخارجية ( الوزن والقافية ) ، بمعزل عن ايقاع القصيدة العام · وهذا ما تستدركه تحليلات أخر ، عنيت بالقافية · منها دراسة كمال خير بك التي ضمت تحليلات لقصائد جديدة تتحرر من أي توزيع للقافية يحافظ على مسافات منتظمة أو محسوبة (١٩٢) ، حتى وصل الى درجة من التحرر يسميها الناقد « التصعيد المضاد للقافية » (١٩٣) · فيوسف الخال يرتب أسطر قصيدته (Momento Mori)على نحو يذيب قوافيها داخل كلية النص · فتبدو القصيدة مرسلة بالرغم من وجود قواف تظهر باعادة كتابة النص مثلما يقترح الناقد · وهي كتابة تجور على بعض الوقفات المتعمدة أو التدوير المقصود ، وتحريك بعض السواكن وتوزيع الأسطر اعتباطيا · لكنها تتنبه على التمهيد للانتقال من سطوة التقفية الى التحرر التام من موسيقاها ، بالبحث عن بدائل ايقاعية أشمل من الوزن والقافية ·

ويذهب كمـــال أبو ديب الى أن « الفاعليـــة الشعرية هى المنتجة للايقاع ، وعلى علماء العروض ان يصمموا ما تنتج » (١٩٤) · ويعنى ذلك الغاء الصور الثابتة للبحور الشعريه ، وقواعد التقفية التى يضـمها علم العروض والقوافى · وهذه الفاعليه الشعرية هى الايقاع عنده · والايقاع « حركة متنامية يمتلكها التشكل الوزنى ، حين تكتسب فئه من نواه ، خصائص متميزة عن خصائص الفئه ، أو الفئات الأخرى فيه » (١٩٥) ·

ويرصد أبو ديب تطور البحور وحيدة الصور ( الصافية ) لتصوير الظواهر الايقاعية فى الشعر الاحـــادى ( الحـر ) · فيحلل قصـــيدة ( الدهشة الأســيرة ) لأدونيس التى نظمت على المتدارك ووحدتها الايقاعية الأساسية ( فاعلن ) المتكررة فى الابيـات · مشيرا الى التغير الذى يحدث بدخول ( علن فا ) فى بعض التشكلات الايقاعية ، مما يفسر ارتفاع النص الى ذروته فى الحركة الداخلية ، ترتبط بالحـركة النفسية المتدرجة من الاسترخاء والسلام : ( ذاهب انقيأ بين البراعم والعشب ) الى حركة عنف مفاجىء يمثلها ضياع المرافىء واسوداد الخطوط ، فيتبلور ذلك السلام المتعكر فى تتابع ثلاث وحدات ( علن فا ) تخـــرج عن حركة الايقـاع الأساسية ( فاعلن ) · ويحلل النهاية أو القـرار الايقاعى اســـتمرارا للموقف الأساسى والعودة اليه · وهكذا جسد الايقاع ما فى بنية النص من حركية وحيوية فكان مركبا دلاليا معنويا (١٩٦) ·

ان مثل هذه الدراسة التحليلية المعمقة ، نقلت البحث فى موسيقى الشعر وايقاعه الخارجى الى مستوى جديد هو الايقـــاع الداخلى الذى يدرس الباحثون فى ضوئه شعر الشطرين والشعر الحر وقصيدة النثر . ولكن بتوسيع مفهـوم الموســـيقى التقليدية لتستوعب تغير التشكيلات العروضية ، وتنوع القوافى ، الى جانب التقابلات والتوازيات والتكرار ، والحركة أو النمو فى بناء النص وصلة أجزائه ببعضها وبكلية النص ، وما يظهر عليه شكل الكتابة الشعرية وتوزيع الأسطر والوقفات · بالرغم من الاجماع على أن الايقاع الداخلى « لم يعط تفسيرا كافيا حتى الآن»(١٩٧) · وأن وجوده افتراضى وغير مقنن لتعلقه بالقراءة فى المقام الأول (١٩٨) ·

يحلل محسن أطيمش ، عددا من القصائد فى ضوء الايقاع الداخلى ، الذى لابد أن يختلف من مقطع الى آخر تبعا لاختلاف الحالات · أما الأوزان فلا تتغير تبعا للتغير الحاصل فى الموقف (١٩٩) · فيجد أن الرتابة المتولدة من تكرار المعانى فى قصيدة البياتى ( مذكرات رجل مجهول ) أدت الى خلق رتابة ايقاعية لغياب التوتر وتقارب نسب الزحـــافات والعلل · فالمحلل يربط التغير الايقاعى بتغير الحالة النفسية وشدة الانفعال · وكانت احصاءاته مفيدة فى هذا المجال ، لكنها لم تسعفه فى مجـــال آخر ، هو

دراسة حروف المد (٢٠٠) ٠ لأن بها حاجة الى الظهور بالالقاء الذى يتعذر فى حالة القراءة التى يتوخاها التحليل ٠

ويرصد عبد الرضا على الايقاع الداخلى فى قصيدة الحرب مؤمنـــا « بأن الايقـــاع الداخلى فى قصيدة الشطرين أقرب الى الوضـــوح منه الى الخفاء ، للهندسة الصارمه فى تفسيم البيت » (٢٠١) ٠ ويعنى ذلك خفاء الايقاع الداخلى فى الشعر الحر ، مما يلزم المحلل باكتشـــاف مداخل مناسبة لاستجلاء مظاهر هذا الايعاع الذى وجـد له المحلل أنماطا عديدة منها ٠ التكرار بأنواعه والتدوير مقفى وسائبا ٠ وقد مثل للتدوير المقفى بقصيدة يوسف الصائغ ( استيقظ يايوسف ) التى خرجت من التـدوير الى التقفية ، معللا ذلك تعليلا غريبا اذ يذهب الى ان « العودة الى التقفية ٠٠ تخفيف عما سببه التدوير من ارهاق للمتلقى وتعويض عما فقـدته القصيدة من موسيقية محببة ، واراحة لصانع الابداع نفسه » (٢٠٢) ٠ وهو رأى قريب من رأى نازك فى التدوير (٢٠٣) ٠ وله جذور شفاهية تربط الشعر بالالقاء ، وتفترض ( الارهاق ) لاتصال الأبيات الشعرية جارية من دون وقفة ٠ أما الموسيقية المفتقدة فى التدوير ، فيعوضها ايقاع بديل توقعنا ان يكتشفه المحلل ٠

ويفلح خالد سليمان ، فى اكتشاف خمس دورات تنتظـــم أجزاء قصيدة البياتى ( ميلاد عائشة وموتهـا فى الطقوس والشعائر السحرية المنقوشة باللغة المسمارية على ألواح نينوى ) (٢٠٤) ٠ وتتصـــل هذه الدورات الايقاعية الخمس ، باطـار سردى أتخذته القصـيدة تكنيكا لهـا وهى تتابع حياة عائشة وتنقلها من حبيبة لأشور ، الى جارية فى ســـوق النخاسين ، ثم مماتها وعودتها الى الحياة والبحث عن فارسها المقتول ٠ وكان قطبا الايقاعية فى القصيدة هما الحياة والموت والتنقل بينهما ٠

وواضح هنا استعانة المحلل بايحاءات المضمون الرمزى ، وطريقة السرد وتقسيم النص الى مقاطع ، للوصول الى تحليل دلالى لم نجد فيه مظهرا ايقاعيا محددا ٠

وأحسب أن هذا النوع من التحليل لايقاع النص الداخلى ذو جدوى فى معاينة قصائد النثر خاصة لارتكازها على الدلالة ، وغياب المكون الصوتى والعروضى تماما ، مما يوجب ايقاعا بديلا ، حاول كاتب هذه الرسالة أن يتلمس مظاهره ، من خلال تحليل نصى لعدد من قصائد النثر ٠ من بينها تحليله نص أنسى الحاج ( خطة ) (٢٠٥) الذى يتكون من أربعة أبيات ، وجد المحلل أنها ، تتشكل ثنائيـــا فى جملتين شـعريتين متوازيتين دلالة وتركيبا وايقاعا ٠ احداهما تضم البيتين : الأول والثالث اللذين يتصدرهما

الفعل الناقص المسند الى ضمير المخاطبة ( كنت ) والثانية تضم البيتين الثاني والرابع اللذين يتصــدرهما الفعــل نفسه مسندا الى ضمير المتكلم ( كنت ) ووجود الموازاة بين ( كنت تصرخين / كنت مستترا ) الى جانب الافادة من دلالة العنوان وخاتمة النص ٠

ويعتمد التحليل البلاغى للشعر ، نظرة تجزيئية تـرى فى النقـد العربى « قواعد بلاغيــة لايمكن معـرفة الأحكام النقدية الا من خــلال أصولها » (٢٠٦) وتنبنى على هذه النظرة آراء عديدة منها : رفض الفصل بين النقد والبلاغة وحصر التحليل بالجملة أو العبارة (٢٠٧) ٠ وتلك هى مهمة البلاغة التى تأخذ محل النقد بناء على الفرضية الآتية :

النقد تحليل ، والبلاغة تحليل العبارة ؛ اذن فالنقد بلاغة ٠

ويشجع هذا الرأى ما يذهب اليه الأسلوبيون بقولهم : ان البلاغة « هى أسلوبية القدماء » (٢٠٨) ٠ لكن المستفاد من هذا القول هو ان « الأسلوبية محللة ومفسرة تحــاول ملء المســاحة التى تخلت عنهــا البلاغة » (٢٠٩) حين وقفت عند التطبيق الآلى لقوانين سابقة على النص ، فكانت « خادما للعرف ونهج التفكير الســـائد فى طبقـة من طبقـــات المجتمع » (٢١٠) ٠

لقد اكتمل للبلاغيين العرب نظــام تحليلى شــامل لفنون الكلام ( البيان ــ البديع ــ المعانى ) ٠ واستغرقت تفصيلات علم البلاغة ، تنوعات هذه الفنون وتشعباتها ودرجاتهــا التعبيرية ٠ لكن ذلك كله غير كاف للاحاطة بالنص الموحد بجوانبه المتعددة ايقاعا ولغه وتراكيب ٠ فالأسلوب نفسه لايحاط بعلوم البلاغة وقوانينها ، لما فيــــه من تفاعل وتعالق بين جزئياته ٠ وقد أسرف البلاغيون العرب المعاصرون ــ تقليديين ومجددين ــ حين دعوا الى احيــاء البــلاغة القديمة ، أو استعارة نظم البلاغة الغربية وقوانينها الموضوعة لغير شعرنا ولغتنا وعصرنا ، وعدوها بديلا للنقــد فأخذوا « يجترون المصطلحات والتقسيمات نفسها ، أو يرددون التقسيمات البلاغية الأوربية المعاصرة خالصة ، أو مشوبة بمصطلحات عربية » (٢١١)٠ فانصرفوا ــ تقليديين ومعاصرين ــ الى ما يحقق متعة الأذن أكثر من اهتمامهم بالدلالة ومستوياتها ، التى تتآزر لتحقيقها عناصر النص كلها ٠

ان ادراجنا التحليلات البلاغية ضمن الأنماط التجزيئية ، نابع من تصورنا لكلية النص ، وقصور التناول البلاغى المفرد ، وانصراف البلاغة القديمة الى تطبيق قواعدها العلمية والذوقيـــة على العبارات والجمل ، لا النصوص ٠ فالتحليل البلاغى يتجمد عنــد حــدود الشكل التعبيرى ودلالاته ، ولا يحــاول الوصــول الى دراسة الهيكل البنائى للعمل الأدبى

الكامل (٢١٢) أما ( استعادة ) مصطلحات البلاغة القديمة ومفاهيمها ، أو ( استعارة ) مصطلحات البلاغه الاوربية ونظرياتها ، فلا تحرر النص من سطوة التطبيق القاعدي المجرد ، ولا من تبعيته لأفق البلاغة المحدد بعلومها ، بالرغم مما يحاوله البلاغيون المعاصرون عربا وغربيين · فهم يرفضون أن تكون الأسلوبية بديلا للبلاغة · بل يرونها « تقليصا لها واختزالا » (٢١٣) · ولا تصلح الاسلوبية عندهم لتكون بلاغة المعاصرين · ويقترحون احياء التحليل البلاغي بما يسميه هنريش بليث « اعادة بناء البلاغة باعتبارها منهجا لتحليل النصوص » (٢١٤) ·

ومسوغ هذا الاحياء أو اعادة البناء ، قابلية النسق البلاغي للاستمرار ، مرونته التي تسمح بتطبيقه على نصوص جديدة ، بشرط أن يتعدى الأمر انتاج النصوص الى تحليلها (٢١٥) · ويقترح البلاغيون العرب المعاصرون — انطلاقا من صلاحية البلاغة للتطبيق على النصوص المعاصرة — الى نبذ التنظير والاهتمام بالتطبيق (٢١٦) · ويرون أن قصر البلاغة على نظرية الاستعارة يحدد أفقها ، ويقترحون تمددها الى الصور البلاغية الأخرى (٢١٧) · أما الغربيون فيرون أن احياء البلاغة يكمن في توسيع انواع البلاغة التقليدية القائمة على الحجاج والاقناع ، لتشمل الأسلوب كله من حيث الصوت والصرف والدلالة ، وابدال التصور المعياري الذي تصدر عنه البلاغة الكلاسيكية ببلاغة قائمة على الوصف لا المعيار (٢١٨) · وهذا الاقتراح الذي يقدمه بليث في تحديث البلاغة . ينطلق من اشراك القارىء في تعيين ( الانزياح ) الذي تشكله الصور البلاغية على مستوى التركيب والتداول والدلالة (٢١٩) · فالقارىء يملأ الفراغ الحاصل بين الاستعمال المحتمل والمتحقق الصورة ، مما يربطها تتلقيها الجمالي (٢٢٠) ·

أما رولان بارت فيتناول في كتابه ( البلاغة القديمة ) نشأة البلاغة تاريخيا وازدهارها ثم موتها أو نهايتها وسبل احيائها بدراسة « حطامها وبدائلها وثغراتها » (٢٢١) فقد سادت البلاغة في الغرب طوال ألفين وخمسمائة سنة منذ جورجياس · وكانت الممارسة الاجتماعية الوحيدة للغة وسلطتها الى جانب النحو · ونشأت من مرافعات المتخاصمين على ملكية الأراضي وتدرجت في مهمتها الاقناعية لدى أرسطو والأغراض التعليمية والمحاورات والخطب · لكن بارت يرى أن البلاغة عبر تاريخها الطويل كانت « تنتقل من المصطلح الذي غالبا ما يكون عسير الفهم الى الشاهد البلاغي » (٢٢٢) · أما الانتقال من الشاهد الى القاعدة ، أو المصطلح فهو ما نفتقده فيها · لذا يقترح بارت دراسة جماليات البلاغية وتاريخها

مجالا للبحث والتعليم ، وتوسيع مداها بطرائق جديدة من اللسانيات والسيميولوجيا والتحليل وغيرها (٢٢٣) ٠

وفى النقد العربي يمزج البلاغيون المعاصرون مصطلحات البلاغة العربية القديمة والبلاغة الغربية ، لتطبيق منظورهم البلاغى التحليلى بتحديد التوازنات الفاعلة فى الشعر من خلال : التراكم الصوتى ، والفضاء التوازنى ، والتفاعل الدلالى ، فى مستويات متعددة كالمماثلة والمضارعة والمقاربة الاختلاف والتعارض والتناقض ، بواسطة البلاغة التطبيقيه المتصلة بالنصوص ، الى جانب الافادة من الشعرية الحديثة المتكاملة مع البلاغة القديمة على رأى محمد العمرى (٢٢٤) الذى طبق مفاهيمه فى التوازن على الشعر القديم ، مشيرا الى صلاحيتها لتحليل الشعر الحديث لوجود « ثوابت شعرية فى القصيدة ، قديمة وحديثة ، خاصة فى مجال التوازن ، وتفاعل الصوت والدلالة » (٢٢٥) ٠

وتتضح مؤثرات محمد مفتاح فى تحليل الخطاب لا النص ، وايلاء التوازنات أو الموازنات (٢٢٦) أهمية خاصة ٠ وفى دراسة محمد خطابى ( لسانيات النص ) مظهر آخر لأثر محمد مفتاح فى مقولة ( انسجام الخطاب ) خاصة (٢٢٧) ٠

يفرق خطابى بين الاتساق والانسجام ، لأن الأخير أشمل من الأول ٠ فاتساق يعنى تماسك أجزاء النص خطيا بالتدرج من البداية حتى النهاية ٠ أما الانسجام فيتطلب من المتلقى الاهتمام بالعلاقات الخفية التى تولد النص وتنظمه (٢٢٨) ٠ ولبلورة هذا المفهوم يحلل الباحث نصا شعريا لأدونيس هو ( فارس الكلمات الغربية ) تحليلا مطولا لكشف الاتساق المعجمى والنحوى ، ورصد المستوى الدلالى للانسجام ، وأخيراً المستوى التداولى والتعالق الاستعارى الذى مهد له بدراسة البلاغة وأهم مباحثها فى الانسجام ، ومنها : الفصل ، والوصل ، والتمثيل (٢٢٨) ٠ فالشعر أشد أنواع الخطاب « اعتماداً على تشغيل آلة الاستعارة لمقاصد عدة ، يتصل بعضها بما هو جمالى وبعضها بضرورة الخلق التى يتطلبها الشعر ويفترضها » (٢٣٠) ٠

وقد خلص المحلل الى أن استعارات أدونيس فى هذا النص ، على الرغم من تعقيدها الظاهرى ، لا تصل الى استحالة الفهم ، وأنها تعضد دلالة النص وسياقه الخارق والأسطورى ٠ وأفادت دراسة التعالق الاستعارى فى كشف منطق النص من حيث ترتيب مقاطعه ، ونموه عبر تحويل الثبات الى حركة (٢٣١) ٠

ان الجهد التحليلي كثيف وعميق ولايدع شيئا من نواحي النص . لكننا نراه يقع في خطأ افتراض المقاطع الصغيرة المعنونة، أجزاء من قصيدة واحدة . وربما وضع أدونيس هذه المقاطع على أنها قصائد قصيرة يجمعها عنوان واحد هو ( فارس الكلمات الغريبة ) ، جريا على عادة شعراء الحداثة الذين يضعون قصائدهم في مجموعات صغيرة داخل الديوان ، ويطلقون عليها عنوانات مستقلة ، الى جانب اغفال دلالة التجزئة ان صح افتراض المحلل .

ولم يشر المحلل المنشغل بالاستعارات المركبة أو المتعالقة ، الى أن المقطع الأول قصيدة نثر خلافا للمقاطع الأخرى ، وعددها واحد وعشرين .

ونسجل هنا للمحلل مرونته التي لا ترضي البلاغيين المتشددين لأنه لايفهم الاستعارة فهما منطقيا أو علميا محددا ، فيحللها على هذا الأساس ؛ بل يخرج في تحليلها الى السياق الدلالي سياق النص أحيانا ، ولا سيما حين تغمض الاستعارة ، ومنها قول أدونيس :

واليوم شكاه للكلمات
صوت مات .

ومما نأخذه على المحلل التزامه بالاتساق من حيث متابعة النص خطيا من البداية حتى النهاية . بالرغم من بناء تحليله على ( الانسجام ) الذي يخالف ذلك (٢٣٢) . ويحلل محمد مشبال قصيدة ( الطيور ) لأمل دنقل (٢٣٣) انطلاقا من أسلوب الالتفات بحده المعروف في البلاغة القديمة ، التي وضعت له معيارا يقوم على الانصراف في المعنى والصيغة أي الانتقال من ضمير الى آخر مخالفة للنسق الأصلي ومراعاة حال كل من المتلقي والسياق، لربط الأثر الجمالي بالدلالة . ويأخذ المحلل على البلاغيين القدامى أنهم لا يفرقون بين النثر والشعر في تحليل أسلوب الالتفات ، ويتقيدون بالشاهد الفني المجتزأ (٢٣٤) . لكنه لا يرى مناصا من استثمار بعض مبادئهم التحليلية لتفسير العمل الأدبي .

وجد المحلل في ( الطيور ) انتقالا من صيغة اسم المفعول الى فعل الأمر ، ومن زمن الغيبة الى الخطاب ، الى جانب التحول في صيغة المسند اليه من الجمع الى المفرد . ويقابل ذلك على المستوى الدلالي الرمزي انتقال من عالم الطيور الى عالم الانسان وتمازج خصائص العالمين ، مما صرف الأذهان عن الطيور الحقيقية الى ما ترمز اليه (٢٣٥) . وقد نجح المحلل في تأكيد هوية النص الرمزية مستعينا بأدوات الالتفات على نحو فني ، نمثل له بالمخطط الآتي :

| المفرد | الجمع | الى | من |
|---|---|---|---|
| | فعل الأمر | | اسم المفعول |
| الانسان | الطيور | الخطاب | الغيبة |

ويخصص المحلل الانســان فى نهاية التحليل ، لنجد أنه الشاعر نفسه وتجربته المأساوية ٠

ان المحلل لم يتحدد بصيغ الالتفات ومعانيه ٠ وذلك أعطى التحليل سمة بلاغية مرنة لا تزهد بالدلالات ، وان أغفلت مستويات أخــرى من أهمها : التراكيب والايقاع ٠

ويستفيد صلاح فضل من أساسيات مفهوم ( الالتفات ) ليطوره فى دراسات أسلوبية تطبيقية منهــا تحليله نص أحمــد حجــازى ( كائنات منتصف الليل ) من زاوية « اســتعارة الضمائر (٢٣٦) أى ارتكاز النص على أحد المواقع فى الخطاب الشعرى تجريدا أو تقمصــا ٠ ويقصــد به الاشــارة الى موقع آخــر مقابل له ٠ فضمير المتكلم ليس الاقنــاعا للذات الغنائية المتعلقة بالقائل وبالمثال الذى تؤسسه بوساطة « مراوغة العائد فلا ينحصر فى المتكلم ولا فى الحاكم ولا فى الانسان ولا فى الثورى»(٢٣٧)٠ بل يوسع الشاعر تلك الدوائر لتحقيق الشعرية ٠ وفى تحليــل آخر يتأمل صلاح فضل الضمائر النحوية ، لاستكشاف مدى تمثيلها للضمير الشــعرى (٢٣٨) ، مســتفيدا من أسلوب الالتفات ، الذى يعتمد تغيير الضمير من دون اختلاف المضمر ، والتجريد الذى يتمثل فى الحديث عن ( أنا ) على أنها ( هو ) ٠

ونجد فى هذا التحليل شمولية نفتقدها فى سواه من التحليلات المنطلقة من البلاغة ٠ لانه يتأمل المستوى الايقاعى وأثر التدوير فى بناء قصيدة البياتى ( قراءة فى ديوان شمس تبريز ) ( ٢٣٩ ) محللا ومعينا التناص فيها ومفسرا رمزها لانجاز خطته الأسلوبية ٠ فعائشة تتعامد مع الشاعر ، ويدور شمس الدين فى فلكهما ، فيتحقق تدوير رمزى وأسلوبى وايقاعى ، ينجح الشاعر فى تجسيد الدلالة من خلاله ٠ مثلما يوفق المحلل الذى لم يقف عند حدود المصطلح المستعار من البلاغة القديمة ، بل طوره وعدله ٠

ان تطبيق قواعد البلاغة على النصوص لا ينشىء تحليلا نصيا ٠ وان اتخذ بعض خطواته معرضا لفنون البلاغة ٠ فيصبح النص المحلل شاهدا بلاغيا موسعا ٠ وهذا ما وجدناه فى دراسة مطولة تتقصى ( البديع فى

شعر شوقى ) (٢٤٠) ، فتعقد فصولا للجناس بأنواعه ، والمشاكلة ، والسجع ، والطباق ، والمبالغة ، والتورية · لكن استقصاء هذه المفاهيم البلاغية من خلال قصائد شوقى ، لم يفلح فى بناء تحليل نقدى شامل يطور تلك المفاهيم مناسبة لشعر العصر · فلم يفعل الباحث شيئا سوى تفريع المصطلحات وتكثيرها ، ثم استقاطها على قصائد شوقى المختارة · بعد شرح المفاهيم على نحو ما جاءت فى كتب البلاغة ·

وثمة مداخل تحليلية تجزيئية تنطلق لتحليل النص الشعرى من زاوية نظر محددة بوسائل مستحدثة ، لا اراها كافية لتحليل النص ، بالرغم من جدوى بعضها فى اضاءة مناطق مهمة فى النص · ومن أهم هذه المداخل التناص ·

لقد كان ( التناص ) أحد مقترحات نقاد ما بعد البنيوية الذين شعروا بأن تامل بنية النص على النحو الذى أرادته البنيوية يغلق أفق القراءة ، ولا يفتح النص على سياقات ، لها أهميتها فى تحليل النص وادراكه ، لأن تجريد بنية لا يكفى للاحاطة بشعريته · فثمة نسب أو قرابة لازمة مع سواه من أفراد النوع ، ومع المذخور الثقافى والاجتماعى الذى يتمثله النص ، أو يدخل معه فى علاقة تفاعل وامتصاص ·

ويعود اشتقاق المصطلح وتداوله الى الناقدة جوليا كريستيفا (٢٤١) منتصف العقد السابع من هذا القرن فى أبحاثها المنشورة فى مجلة ( تيل كيل ) ، التى تبنت النقد التالى للبنيوية · ترى كريستيفا أن النص انتاجية تربط بين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه او المتزامنة معه · « ففى فضاء نص معين تتقاطع وتتناص ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى » (٢٤٢) · وقد ميزت ثلاثة أنماط من الترابطات النصية تقوم على : النفى الكلى حيث يكون المقطع الدخيل منفيا نفيا كليا ، والنفى المتوازى الذى يظل فيه المعنى المنطقى للمقطعين هو نفسه، والنفى الجزئى : حيث يكون جزء واحد فقط من النص المرجعى منفيا (٢٤٣) · فالنصوص لا تقرأ بما تحقق لها من وجود نصى · بل هى نصوص « تتم صناعتها عبر امتصاص ، وفى نفس الآن ، عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا » (٢٤٤) ·

وكان باختين قبل كريستيفا ، قد تحدث فى علاقة النص بسواه من النصوص من دون أن يذكر مصطلح التناص · بل استخدم مصطلح ( الحوارية ) لتعريف العلاقة الجوهرية التى « تربط أى تعبير بتعبيرات أخرى » (٢٤٥) · فكل خطاب على رأى باختين « يعود الى فاعلين ، وبالتالى الى حوار محتمل ·· فمهما كان موضوع الكلام فانه قد قيل بصورة

او باخرى . ومن المستحيل تجنب الالتقاء بالخطاب الذى تعلق بسابقا بالموضوع » (٢٤٦) . ويصف باختين أعمال تولستوى بالمولوجيه ، لقيامها على وحدة متراصة لا صوت فيها الى جانب صوت المؤلف . اما دوستويفيسكى فأعماله مثال للحوارية والتعددية الصوتية (٢٤٧) .

ونواجهنا فى مصطلح ( التناص ) تعددية المسميات . فهو تخارج نصى لدى يورى لوتمان (٢٤٨) وتحويل أو تمثيل عند لوران جيبى (٢٤٩) . اما جيرار جينيت فيسميه « التعالى النصى او التداخل النصى » (٢٥٠) مشيرا الى الوجود اللغوى سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا لنص ما فى نص أخر . ونعثر على تسميات أخر مثل الجامل النصى ومعمار النص والتقاطع والاقتطاع والنقل والتعميق والتفاعل النصى والتعلق والتخارج والتضمين . لكن جوهر عملية التناص يكمن فى كشف النصوص الأخرى المؤثرة فى تشكيل النص المقروء ومعرفة الموروث النوعى للنص . وذلك موكول الى مهارة القارىء الذى يشارك مشاركة فعالة فى تعرف ارتباط النص بسواه ، سواء أكان التناص اعتباطيا بفعل الذاكرة ، أم مقصودا يوجه المتلقي نحو مظانه (١٥٢) . وقد عرف العرب التناص فى هيئة التضمين بقصد بلاغى (٢٥٢) . وقد لخصه حازم القرطاجنى بالقول : «. ان الشاعر يحيل بالمعهود على المأثور » (٢٥٣) .

وتشعب درس التضمين فى النقد العربى الموروث . وأختص به باب السرقات الذى يندرج فى رصد الاخذ من النصوص الأخرى . وأسرف فيه البلاغيون حتى أدخلوا فيه العلاقات النصية كلها ، وما كان منها بعيدا أو مصوغا بخفاء . لكن الشعراء المحدثين يشيرون الى مصادر نصوصهم وكأنهم يوجهون القارىء قصدا الى ادراك نصوصهم فى ضوء علاقاتها بمصادرها أو مؤثراتها . ونشير هنا الى أسلوب أليوت فى ادخال نصوص كثيرة فى نصه . وأسلوب السياب المتأثر به فى هذا المجال (٢٥٤) .

لقد وسع المحللون العرب المعاصرون دائرة التناص ، فلم يتحددوا بمفاهيم البديع الموروثه . ومنها الاقتباس والاكتفاء والتلميح والمعارضة (٢٥٥) وما الى ذلك من تضمينات صريحة أو خفية ، وأخرجوا التناص من سياق العلاقة النصية بين أفراد النوع الواحد الى سواه من نصوص الأنواع الأخرى . ومن بينها الدراما والتشكيل والموسيقى والسينما والسرد الأدبى .

ولكن هل يمكن تحليل نص شعرى على أساس علاقته بالنصوص الأخرى ، ودرجة حضورها فيه وتمثله لها ؟ وهل يغنى ذلك عن استكناه مستوياته الاخرى ؟

يحاول النقاد العرب أن يدرسوا شكل النص ومضمونه بمقياس التناص . فيحلل طراد الكبيسي قصيدة سامي مهدي ( حين تعلمنا الأسماء ) (٢٥٦) من جهتين ، مرجعيه : لاستقراء شبكة الاتصال بالنصوص القديمة ، ونصيه : أي تحليل تركيبة النص الجديد وخصائصه . فيبدأ معرفا بقصص الخلق والتكوين ومعرفة الأسماء في الكتب السماوية والأساطير العراقية القديمة ، ثم يبحث عن ظهورها في نص سامي مهدي عبر ثلاثة مبادىء هي : الخطيئة ، والوجود بالاسم ، ثم الزوال .

ويشجع المنحى السردي للنص على استعمال مصطلحات المتن الحكائي والمبنى الحكائي (٢٥٧) لتمييز مادة العمل ، قبل عرضه ، عن تسلسلها وتنظيمها داخل النص . فتكون قصص الخليقة ، وطرد آدم من الجنة متنا يتخذ له مبنى شعريا في نص سامي مهدي لا يتقيد بالتسلسل أو التتابع . ويضم نص سامي مهدي حوارا يلي سردا وصفيا محايدا لبداية الخليقة . فتشكل النص من ثلاثة مستويات تمثلها : المقاطع السردية ، والحوار ، وما يتركب منهما . وذلك يتيح ثلاث قراءات مقترحة (٢٥٨) ، يناقشها المحلل ليخلص في الخاتمة الى أن النص الجديد انحرف بالنص القديم ، وأسبغ عليه دلالات خاصة ومعالجة فكرية جديدة .

لقد كشف التحليل القائم على التناص اطار القراءة الممكنة لمثل هذه النصوص التي تحاكي أو تضمن مأثورا مشتركا بين النص والقارىء .

ومن تحليلات التناص الموسعة ، تحليل خلدون الشمعة نص البياتي ( تحولات محيي الدين بن عربي ) . والتوسيع هنا ذو بعدين ، الأول : تمدد النص الحديث الى أعماق شخصية المفكر والشاعر الصوفي ، والثاني : تأمل ما يمكن أن يستعيره لشعر من الحقول المجاورة له . فالمحلل يفترض أن هذا النص « مونولوغ درامي » (٢٥٩) . لأنه يعتمد شخصية واحدة ويتوجه الى الجمهور انطلاقا من موقف درامي . ولغته هي لغة الفعل المضارع الذي يجري الآن . أي لغة الحدث الدرامي . أما الجوانب القصصية فيغطيها الفعل الماضي . لهذا تتوتر القصيدة على المستويين الدرامي والقصصي . ان اللحظة الدرامية في النص هي اللحظة التي يبعث فيها محيي الدين بن عربي . لكن القصيدة « ليست استعادة تاريخية ؛ بل خلق أسطوري بدلالة معاصرة » (٢٦٠) .

وقد أفلح المحلل في استدعاء تقنية القناع لتحليل مثل هذا النص الذي تطغى عليه السمة الدرامية وهي أساس الحركة الصراعية في المسرح حتى ان قول الشاعر : ( أحمل قاسيون ) يثير ثلاثة احتمالات : أن يعود الضمير الى ابن عربي، أو الى شخصية الشاعر المتلبس شخصية ابن عربي،

أو يمثل الأنا الشعرية الخالصة · لكن الضمير يعود الى محتمل رابع هو الممثل الذى يؤدى هذا المونولوغ الدرامى بقناع الشاعر وابن عربى معا · ويقدم الأحداث من الخارج ويمزج القصصى والدرامى ، الماضى والحاضر ، أنا لشاعر وشخصية ابن عربى ·

ويمكننا تسجيل مآخذ على هذا التحليل بالرغم من انسجامه ووضوح خطته ودقة رصده لحركة الصراع فى النص · والمأخذ يتلخص فى ضعف العدة الدرامية ، أو الثقافة المسرجية التى يفترض توفرها فى المحلل لمعاينة التناص بين ما هو مسرحى وما هو شعرى · والى جانب اغفال مصطلحات المسرح ومفاهيمه لم تتضح لنا خطة بين التحليل المعتمدة مبدأ التناص على نحو واضح ·

ويغرى تقارب الشعر والفن التشكيلى محللا آخر ليرى أثر اللوحة فى الصورة الفنية فى شعر الحداثة ، منطلقا من تقارب الفنون والتواصل المستمر بينها (٢٦١) · بالرغم من محافظة كل منها على خصائص تميزه من سواه · فالرسم فن مكانى يتلقى بالبصر ، والشعر فن زمانى ذو ايقاع مسموع · لكن ذلك لم يحل دون استجلاء الأثر عبر اللون والتصوير والفراغ أو الصمت ·

وسيجد القارىء أن المحلل تتبع الآثار العامة لا الخصائص الفنية · ففى تحليل قصيدة ممدوح عدوان ( استكشافات عربية ) «٢٦٢) يجد الناقد ( مشهدا ) يتشكل من قرية صغيرة ببيوت طينية ، ورجال متعبين ، يقابلهم غزاة متوحشون يحاصرونهم ·

لكن هذه العناصر السردية لا تؤلف جزئيات مشهد تشكيلى ، أو توجه القارىء لاستنفار خبرته البصرية · اذ لا وصف تفصيليا ولا تشكلات لونية أو تقاطعات تحليم الى سطح اللوحة · ومن الواضح أن المحلل لا يتوفر على ثقافة فنية تشكيلية متخصصة، الى جانب غياب معيار التناص واجراءاته ·

وعلى خلاف ذلك ، يفيد محلل نصى آخر من تجاور ( الشعرى ) و ( التشكيلى ) · فيحلل قصيدة البياتى ( الموت فى الحب ) مستعيرا مفهوم جيرار جينيت عن ( التعدى النصى ) أى « تجاوز النص لحدوده المعيارية التى تسطرها مشترطات نوعيته وانبنائه ، ومراكمته لنصوص موازية » (٢٦٣) · فيتأمل التبادل الدلالى بين نص البياتى واللوحة المصاحبة للقصيدة التى رسمها الفنان آدم حنين ·

واذا كان « النص ذا هوية شعرية .. يتوسل بلغه مقتطعه من المعجم .. فاللوحة واحدة من الصيغ الواصفة .. أو الادغام لطبقات من الدوال اللغويه داخل بوتقه واحدة » (٢٦٤) . وتمهيدا للتعدية النصية لقصيدة البياتى يحلل الناقد عنوان النص وصلته بعنوان المجموعة الشعرية ( الموت فى الحياة ) والتصدير المقترض من ألبير كامو ، وصولا الى أثر اللوحة المصاحبة للنص فى التلقى ، وتكوين أفق انتظار القارىء الذى يصل اليه نص البياتى مصحوبا بتلك الموجهات كلها .

ان هذا نوع من التناص الذى لا يظهر أثره فى متن النص المحلل المنتهى عند مجاورة لوحة الفنان آدم حنين له . لكن القراءة الدلالية لا تستطيع أن تغفل هذه المجاورة التى عمقت الاحساس بعذرية عائشة ورمزية جسدها ، وباستعارة النخيل عنصرا طبيعيا مكملا لعذريتها وخصوبتها :

**عائشة تبعث تحت سعف النخيل**

**فراشة صغيرة**

**تطير فى الظهيرة**

**ها هى ذى ترشق بالقرنفل الأحمر وجه الموت**

ومقابل ذلك تسلمك الى اللوحة جسدية رمزية أخرى هى تكوينات المرأة والنخلة ، بموازاة دقيقة داخل شكل دائرى يوحى بدورة الطبيعة .

ما عادت اللوحة اذن انجازا ذيليا ، ولم تؤدى مهمة توضيحية بابل كثفت البنية الرمزية والأقنعة الاستعارية مانحة المتلقى مفتاحا دلاليا للدخول الى عالم عائشة . فكان التناص هنا عفويا . لكنه أضاف الى رصيد القراءة والتلقى عاملا بصريا وزمانيا يعمق ادراك النص .

ولكاتب الرسالة محاولة يرصد فيها تناص قصيدة يوسف الصائغ ( النخلة القتيل ) مع لوحة للفنان جواد سليم عنوانها ( الشجرة القتيلة ) (٢٦٥) .

والتناص هنا قصدى ، أتاح للمحلل تعقب الوجود التشكيلى لشجرة جواد سليم الجميلة بالرغم من القسوة المسلطة عليها ، وظهورها فى نخلة يوسف الصائغ بصفاتها القريبة منها (٢٦٦) .

ويحلل سعيد الغانمى قصيدة ( حلم فى أربع لقطات ) لبلند الحيدرى (٢٦٧) موسعا التناص ليشمل وجود خصائص من أجناس

خارج الأدب ، يشجعه فى ذلك قيام قصيدة الحيدرى – وشعره عامة – على تقنيات مستعارة من الفن السينمائى • والتناص فى هذا المثال قصدى ، يوغل فيه الشاعر مفترضا وجود شاشه تعرض عليها أربع لقطات ، التزم الشاعر فى الأولى والثانية عرض جزئيات لا يربط بينها الا وجودها السينمائى ، أى السيناريو المتسلسل المجسد بالربط المحكم من خلال الصورة :

**تفترش الشاشة عينان**

**انفرجت شفتان**

**ابتسمت**

**لمعت عدة أسنان ••**

وكان على المحلل أن يستحضر لوازم فنى الشعر والسينما • فكانت القصيدة سيناريو « موزونا •• ينتسب بعضه الى الفن التصويرى وبعضه الى الفن الشعرى » (٢٦٨)• • وواضح أن المحلل برع فى استثمار مصطلحات السينما وأجراها فى تحليله ( المونتاج – التصوير من الخارج – القطع ••• ) ثم افترض لقطة خامسة قوامها البيت الختامى المفرد الذى يعود الى العنوان ثانية :

**الصالة خالية الا من رجل نائم**

وكان جوهر التناص فى تحويل الزمانى الى عنصر مكانى مرة ، وتحويل المكانى الى زمانى أخرى • فيغدو نصا تصويريا فى الأولى ، وأدبيا فى الثانية (٢٦٩) •

لقد وهبت اللغة السينمائية نص الحيدرى ، قدرة على ترسيخ ملفوظاته وتصوير فكرته ، وأدى التناص مهمة دلالية كشف عنها التحليل ولخصها برواية الشاعر واستبطانه لحلم الآخر قتيلا وقاتلا ومتفرجا • أما على مستوى الأداء فقد درس المحلل زاوية نظر الشاعر وحضوره السردى خارج الحدث وداخله • وما اتخذه من مهارات ، فنية ليجعل آلة التصوير تغنى على حد عبارة المحلل فى العنوان المختار للتحليل •

ويمكن أن نرصد علاقة التناص بين القصيدة والسرد فى مثال تحليلى لطراد الكبيسى ، اقتصر فيه على دراسة تقنية السرد فى ( حاشية

الأرض ) (٢٧٠) لسامي مهدى • وتعتمد القصيدة قصة الخليقة مرة أخرى• فكأنها تؤدى تناصا داخليا بين عملين لشاعر واحد في موضوع واحد • لكن المحلل اختـار النظر الى النص من زاوية علاقته النصية بالسرد • أى القص المتنوع بشكله المتحقق والكيفية التى أطلعنا بها الشاعر على ما وقع ( المبنى الحكائى ) أو تعرفنا ما وقع فعلا قبل النص ( المتن ) (٢٧١) •

ولتعقب وجـود السرد في النص الشعرى ، يلجـأ الناقد الى نظام الوحدات فيجد أن النص مركب من أربع وحدات يتبع فيها السرد مجرى الحكاية وتطورها • وفي النص علاقة زمنيـة ، أى وقت محـدد لوقوع الحدث مربوطا بسلسلة سببية تؤدى الى النتيجة أو الحل • وبالرغـم من جهد الناقد في الافادة من مصطلحات السرد وتحليله ، كان بالتطبيق حاجة الى تعميق واستدلال مطول • فالوحدات الأربع ملخصة بنثر معانيها ودلالاتها • ولم يرصد الناقد سرديتها أى تنازلها عن علائقها الشـعرية ورجحان هويتها السردية •

ولكاتب الرسالة محاولتان في كشف التناص بين الشعرى والسردى في تحليل نصين لحسب الشيخ جعفر ، كانت المهيمنة السردية صريحة وقوية فيهما • فقد نظم الشاعر حكايتين من الموروث الشعبى والقصصى القديم هما ( الراعى والجرة ) (٢٧٢) و ( الأسد والثعلب والحمار ) • في الأولى اعتمد الشاعر نص الحكاية في ( كليـلة ودمنة ) كشف عنها المحلل وأورد نصـها ، ليتعقب حضـورها في قصيدة ( صيحة الجرار ) المنظومة على هيئة سونيتة شعرية • وفحص علاقة النص بمراجعه ونواته النصية ، وما أجرى الشاعر من تعديلات على الحكاية بدءاً من العنوان • حيث أصبحت جرة الناسك المفردة ( جرارا ) بالجمع • وحاول تأويل تكسرها فوق رأس الشاعر لتلمس الشعور بالخيبة وانهيار الحلم •

أما حكاية ( الأسد والثعلب والحمار ) فقد اختار حسب الشيخ جعفر رواية أيسوب لها ، مع تضمينات غير صريحة من رواية ابن الجوزى للحكاية في ( كتاب الأذكياء ) ، وقد وجد المحلل — مسـتعينا بالعنوان والاهداء وما يتصدر النص وما جرى من تعديل — أن اختيار نسخة أيسوب ذو دلالة مهمة توضحها الاستعانة بما اقترحه فلاديمير بروب من وظائف مترابطة داخل الحكاية الشعبية (٢٧٣) • واستقصى المحلل أفعال السرد وأحصى عائديتها وأثر البناء التقليدى واللغة المعجمية فيها •

وبذا كانت قصيدة ( الوادى الكبير ) (٢٧٤) مناسبة لاجراء التحليل النصى بمفاهيم التناص ومفرداته ، وتوسيع أفقه ليشمل علاقة المحكى بالمنظوم ، والموروث بالمعاصر •

ولعل أيسر أنواع التناص ، هو الذى يقف عند حدود استخراج الأثر التراثى فى تشكيل نص جديد • فكان المحلل فى هذا المجال يستعين بالبلاغة القديمة ومفاهيم التضمين والسرقة والأخذ من دون مراعاة لبناء النص الحديث • فاذا قال الشاعر : « بالشام أهلى والهوى بغداد » هرع المحلل الى البيت القديم (٢٧٥) الذى انبثق منه النص ليطلق التضمين والجو التراثى على النص الحديث كله ، حتى ليتمحل العلاقة تمحلا • فيغدوا قول الشاعر : « فكان وجهه زيتونه تحت أصيل القدس » (٢٧٦) على رأى المحلل اشارة الى الشجرة المباركة فى قوله تعالى « زيتونة لا شرقيه ولا غربية » مهملا السياق الثقافى والواقعى للنص • فالشاعر ( يوسف الخطيب ) فلسطينى ، وللزيتونة دلالة عامة على فلسطين كدلالة النخل على العراق •

لكن تناص ( القناع ) التراثى والأسطورى أكثر ملاءمة لمثل هذه الاستعانات التاريخية فى الشعر • ونمثل للتحليلات المنطلقة من ( القناع ) مدخلا الى عالم الدراما الشعرية ، على نحو ما صرح به البياتى فى حديثه عن تجربته الشعرية ، وتبعه صلاح عبد الصبور (٢٧٧) • ثم دخل الى لغة النقد الأدبى المعاصر (٢٧٨) ، ليمزج الفن الشعرى بالأداء الدرامى من خلال اختيار الشاعر رمزا أو شخصية ، يتقنع من خلالها لابراز صوته الى حد التطابق التام ، مع التدرج فى شفافية القناع وبروز وجه الشاعر من خلاله • وفى هذا الضوء يحلل محسن أطيمش عددا من القصائد من بينها ( محنة أبى العلاء ) للبياتى ، فيجد أن صوت الشاعر يعلو على صوت أبى العلاء مما منع أن يكون القناع تابسا (٢٧٩) • ويشير بذلك الى ضعف الاتقان الدرامى لأن القناع يلزم مستعمله بموازنة دقيقة تسوغ استحضاره ، وتفتح دلالاته على صوت الشاعر وزمنه الراهن • وقد تأمل أطيمش عبارة غاليلو التى افتتح بها البياتى نصه « ولكن الأرض تدور » فاقترح أن تكون القصيدة عن محنة غاليلو لا محنة أبى العلاء •

ومن القصائد المحللة بتقنية القناع تناصا بين الشعر والدراما ، تحليل عبد الرضا على لعدد من القصائد الحديثة ، نختار منها تحليله لقصيدة صلاح عبد الصبور ( مذكرات الملك عجيب بن الخصيب ) (٢٨٠) « التى استخدم فيها قناعا لشخصية فولكلورية ، وحكاية شعبية من ألف ليلة وليلة • وبعد ان شرح المحلل خطوات الشاعر فى نمو نصه توصل الى أن تشكيل القناع هنا ، بقدر ما يثير من فردية يؤدى الى اتساع نطاق التجربة » (٢٨١) • ويعنى بذلك إتساع الدلالة وتعميق ملامح القناع لتشف عن هموم معاصرة توازى فى دلالتها الرمزية ما اصطنع الشاعر

من شخصيه دراميه • فنوسع البطل ليشمل ما يساويه فى الوصف والسلوك ، واتسع البلاط ليشمل الكون ونظامه العام •

وبتاثير من الفلسفة الظاهرتية اهتم بعض المحللين بمظاهر النص كلها : « شكل الحروف ، وعلامات الترقيم ، وتوزيع الفقر ، وعلاقة البياض بالسواد ، والفضاء النصى والفضاء التصويرى » (٢٨٢) • ويعزز هذه الاستعانة الظاهراتية استفادة قصوى من نظرية الجشتالت فى ادراك الأشكال وبعض المنجزات السيميوطيقية فى تأويل العلامة وصلتها بالمرجع • وتمثل هذه التحليلات الشكلية ( نسبة الى الشكل ) ضيفا بالنزعة النقدية المضمونية الشارحة للنص ، والنزعة البنيوية المغلقة الواصفة له •

لقد أولى المحللون الظاهراتيون ، عناية خاصة بالفضاء النصى أو توزيع المتن النصى على مساحة المقروء ، وأثره فى تشكيل النص فى عملية القراءة •

وقد أوغل هؤلاء المحللون فى تأمل قنوات توصيل العمل الشعرى، والعوامل الطباعية ، وتوزيع الأسطر والكلمات ، ودلالة الأشكال الشعرية فى النصوص الحديثة ، والبنى المصاحبة للنص ومنها : استهلاله وخاتمته وهوامشه وحواشيه • لأن هذه البنى جزء من « العناصر الكامنة وغير المتحققة • والقراءة الايجابية تستجيب الى سلسلة الكلمات المطبوعة وتقوم بملء هذه الجوانب » (٢٨٣) • فقراءة الفضاء النصى تعين العمل داخل اتجاه جمالى لا تدركه دراسة بنيته الداخلية • وقد وصف انجاردن العمليات المعرفية والخبرات الذاتية الضرورية لتعيين طبقات المعنى ، وفى مقدمتها ادراك الاشارات المكتوبة والملفوظة وتعيين المظاهر التخصيطية والموضوعات والمعانى •

ويعاب على التحليل الفضائى للنصوص ، أنه لا يصلح الا لتحليل النصوص التى يهيمن النظام المكانى على بنيتها • ويظهر فيها الاهتمام بالعناصر الخطية جزءا من قصد الشاعر •

ويغلب عليها الاغراق فى عزل الشكل الكتابى عن الجوهر البنائى للنص ، واغفال المستويات الصوتية والايقاعية خاصة (٢٨٥) • لكنها من جانب آخر تلائم متغيرات توصيل الشعر ، وما للطباعة من أثر فى تشكيل صورة النص وتحديد تلقيه ، بعد الانتقال من طور المشافهة فى ارسال الشعر وتلقيه سماعيا ، ثم كتابته يدويا وقراءته بصريا ، الى دخول الطباعة وتشكل الفضاء النصى على وفق مقتضياتها المؤثرة فى تلقى النص أيضا (٢٨٦) •

فلقد اثر « التحول من الشفاهية عبر الكتابة والطباعة الى الانتاج الاكترونى للكلمة تأثيرا عميقاً فى أنواع فن القول ، بل حدد مسار تطورها » (٢٨٧) . فلهذا الانتقالات الحضارية انعكاساتها على البنى الادبية وخصائصها . ومن ذلك ضعف القافية بضعف مهمتها الموسيقيه والدلاليه ، لكونها اداة تذكر وعلامة انتهاء او وقف سمعيه ، اغنى عنها السطر الطباعى وظهور علامات الترقيم فى النص المطبوع بعد اقتصارها على النثر . لأن القاء الشعر أو انشاده لايتيحان ظهور هذه العلامات التى يحل محلها الوزن ووحدة البيت . وأمكن الشعراء أيضا تجزئة الأبيات فى جمل شعرية لانحوية أو عروضية . بل جزأ الشعراء بعض الكلمات لاظهار معان نفسية خاصة . واتخذ التكرار أشكالا دلالية لم تكن معروفة فى النظم وضعت الروابط النحوية والعطف والاسناد .

وبرز الفراغ الطباعى ، والتنقيط والتداخل بين المتن والحاشية أو الهامش ، واستخدام الاسهم والاقواس والخطوط واستثمار الأشكال التصويرية فى القصائد (٢٨٨) . ويهتم المحللون الشكليون بما يحيط بالنص من مفردات الفضاء ومنها : العنوان ، المقدمة ، العنوانات الفرعية أو الداخلية ، الهوامش ، الغلاف ، الاهداء ، الصور والرسوم ، كلمة الناشر .. (٢٨٩) . ويدققون فى التغييرات التى يتعرض لها النص خلال مراحل نشره حذفا ، أو زيادة أو تبديلا ، ويرون ما تحمل من دلالة على مستوى التلقى .

لقد أصبح للنص المطبوع سطح أو جسد تظهر مزاياه المادية لا بالملفوظ الشعرى وحده ؛ بل بالسمات والهيئات الشكلية التى يتخذها وجوده فوق بياض المطبوع (٢٩٠) ويوجب استدعاء خبرة القارىء البصرية لادراك النص .

« التى تجعل المتلقى يمسك الخيوط الأولية أو الأساسية للعمل » (٢٩١).

ومن أهم التحليلات الفضائية تحليل محمد الماكرى قصيدة محمد بنيس ( هكذا كلمنى الشرق موسم الحضرة ) التى طبق عليها الباحث فرضياته النظرية حول « الاشتغال الفضائى فى النص الشعرى . وهو مجموع مظاهر ( التفضية ) أى تلك المعطيات الناتجة عن الهيئة الخطية أو الطباعية النص » (٢٩٢) . انطلاقا من البعد البصرى لعمليتى كتابة الشعر وتلقيه . فتناول ثلاثة مستويات تركيبية ودلالية وتداولية ، ترتبط بظاهراتية ... التى تعنى مجموع ما يظهر من طبقات الظواهر

الباحث التركيب العلامي للنص ، وعلاقات العلامات بموضوعاتها ، والمؤولات الممكنة • بحيث يستوعب التحليل نوعين من الفضاء ••

١ ــ الفضاء النصي • أى العلامات اللغوية البصرية ( حروف وأسطر وعلامات ترقيم وبياض •• ) ٢ ــ الفضاء الصورى • أى الدلالات التشكيلية والاستعارات البصرية ومنها : الأشكال والخطوط (٢٩٣) • وهذه المكونات الفضائية كلها تعد قبل كل شيء « موجهة للقراءة أى لتلقى علامات النص اللغوية المكتوبة » (٢٩٤) •

وقد درس المحلل البنية الخطية للقصيدة لأنها مكتوبة بالخط المغربي • وهنا نجد مفارقة لافتة للاهتمام ، فالقصيدة مكتوبة بيد خطاط ولم يكتبها الشاعر نفسه • فاذا كان الخط المغربي ( الأندلسي ) موجه قراءة على مستوى التلقي ، فانه لا يفيد في معرفة مقصدية الشاعر نفسه (٢٩٥) • لذا انتقل المحلل الى دراسة حركة الاسطر ، والنبر البصرى، والبياض والسواد، وعلامات الترقيم والهيئة البصرية للحروف• وبعض هذه العلامات الفضائية تلزم القارىء بمعرفة معمقة بالشكل الخطى مثلا • ما البنية الموضوعية فقد حللها الباحث على أساس المقابلة بين المشرق والمغرب ، وأفاد المحلل هنا من وثيقة خارجية هى ( بيان الكتابة ) لمحمد بنيس فجاء بالسياق الخارجي لمعرفة المؤول الدينامى لهذه المقابلة الثنائية ( مشرق / مغرب ) • ثم تعقب مظاهرها النصية وحلل العنوان المكون من شقين ، كبير : ( هكذا كلمنى الشرق ) ، وصغير أو ثانوى هو : ( موسم الحضرة ) • ولم يلتفت الى التناص بين العنوان وكتاب نيتشه ( هكذا تكلم زرادشت ) بالرغم من اهتمامه بالعنونة • ولكنه انصرف الى تحقيق نسخة النص وما أجرى عليها الشاعر من تعديل بعد نشرها الثاني •

وقد ظل جزء من التحليل اجتهادا جماليا خالصا ، ولا سيما فى تحليل الفضاء الصورى • لأن ماتثيره الأشكال البصرية والاستعانات التشكيلية تختلف فى أهميتها ومدلولها حسب تلقى القراء ومحددات وعيهم ومعرفتهم وتذوقهم •

وقد أثبت هذا التحليل الفضائى أن التحليلات الجزئية لابد لها من مرونة وشمولية لتحيط بالنص • فالمحلل استعان بالسياق الخارجي والداخلى ( آراء الشاعر وقصائده الأخرى ) وحلل بنية الموضوع وهى ليست من عناصر الفضاء النصى الخالص •

ويرصد علوى الهاشمى فى تحليل قصائد من شعر البحرين الحديث (٢٩٦) عددا من التشكيلات البصرية : متموجة وممتدة ( مدورة )

وحركية · ويدرس الهيئات الفضائية للنصوص وايقاع الفراغ الناجم من التحكم القصدى بتوزيع الأسطر الشعرية على الورق ·

لكنه ينتقل من دراسة السطح الفضائى للمطبوع الشعرى الى دلالاته النفسية والرمزية مثل الفزع من الفراغ أو البياض الخالى ، فيستدل على ذلك بأدلة لسانية وملفوظات عن البياض مفردة أو عبارة · فيخلط البصرى بالتعبيرى ، والمنظور بالملفوظ ، والتشكيلى بالنفسى · ليصل الى ما يسميه « التشكيل التعبيرى » (٢٩٧) توسعة للفضاء النصى والبصرى ·

لكن كمال خير بك فى وقفة سريعة عند ملامح كتابة القصيدة الجديدة (٢٩٨) يشير الى ظواهر مهمة ، ويسندها الى تفسير فنى خالص يتعلق بخصائص الشعر الحديث نفسه · ومن هذه الظواهر : التنقيط والفصل والتوزيع غير المنتظم للأبيات ، ومالها من أثر فى تكوين الجملة الشعرية · مع التنبه على بعض « التلاعبات الخطية التى تكشف أحيانا عن مزاج فنتازى وبراعة بهلوانية » (٢٩٩) ·

اما محمد بنيس فيدرس بنية المكان فى القصيدة ضمن دراسة موسعة لتجليات البنية السطحية للمتن التى تشمل البيت والقافية والوزن والايقاع والمكان والزمان (٣٠٠) · واذا كان الشعر المغربى القديم يضم أشكالا بصرية قائمة على استثمار المكان والكتابة داخل مربعات أو دوائر ، فان الباحث يرصد بنية المكان فى المتن الشعرى الحديث ، فى المغرب خاصة · ونفهم من تحديده لهذه البنية فى « لعبة الأبيض والأسود » (٣٠١) أنه يعنى بالمكان هنا الفضاء النصى والتصويرى لا المكان بالمعنى المادى الخارجى · فالنصوص التى يحللها ( للمجاطى والكنونى والسرغينى ) تعيش ما يسميه المحلل « صراعا حادا بين الخط والفراغ ، أى بين الأسود والأبيض » (٣٠٢) · وهو صراع بين المكتوب والمساحة الخالية من الورق ، يعده المحلل انعكاسا لصراع داخلى يعانيه الشاعر المعاصر ، ويريد أن يمتد به الى قارئه ليدخله فى متاهة القلق والشك · ويعضد توزيع الخط والفراغ توزيع آخر للون الحروف · فأحد الأمثلة المحللة مطبوع بالحرف الأبيض ، والآخر بالأبيض والأسود ، والثالث بالأسود · لكن المحلل يسلب التلوين دلالته النصية · ويرى أنه لا يعود الى ارادة الشاعر بل الناشر ، لأسباب اجتماعية لا فنية · منها : تشريف النص بطباعته بالحرف الأسود ، وزيادة اهتمام القارىء به وتقديره ! (٣٠٣) ·

ونأخذ على تحليل بنيس مآخذ عدة • من بينها : حصر بنية المكان في الخط والفراغ • وهذا أمر بديهي لابد منه في طباعة أي نص : قديم أو حديث ، معربى أو مشرقى • أما لون الحروف فقد خرج فى تفسيره من التحليل النصى الى حقل اجتماعية الأدب • اى حياة النص داخل المجتمع وتقاليده وأحكامه • وبهذا التفسير سلب بنيس المظهر الطباعى ، والمكانى عامة ، وخصائصه العلامية •

ولم يكن مقترحه لتجاوز محدودية التعامل الشعرى مع المكان الا بالعودة الى الخط المغربى وتقاليده بعد افراغها من مضمونها اللاهوتى (٣٠٤) ! وقد نوقشت هذه الدعوة فى حينها واتضح ما وراءها من نزوع ليس الفن فيه الى وسيلة لتوصيل محمول أيديولوجى يفترض فراقا ثقافيا وهميا بين نص المغرب ونص المشرق !

وقد نجح المحلل فى مكان آخر من دراسته فى تلمس بعض المزايا المظهرية للنصوص وأثرها فى تلقيه • فدرس ظاهرة « انعدام الربط بين الوحدات المركبة • فالنص الشعرى المعاصر مجزأ الى مقاطع مرقمة ومعنونة ، أى مرقمة ومعنونة •• او من غير ترقيم ولا عنوان » (٣٠٥) • وقد فسر الشاعر هذا التقطيع ، أو التركيب المقطعى بأنه خطوة لدخول القصيدة المغربية « ميدان التركيب الدرامى للعالم الشعرى •• والرابط الأساسى الموجود هو التلاحم الباطنى بين مراحل نمو التجربة الشعرية الذى يفضى الى اكتمال النص بوحدة عضوية » (٣٠٦) • ولم نجد أثرا لدرامية القصائد المقطعة التى اختارها أمثلة فى تحليلاته • وان وجد هذا الملمح الدرامى فانه متكون بعوامل أخر ليس التقسيم المقطعى أحدها • ونسمى من هذه العوامل الملمح السردى ، وأسلوب الالتفات أو التخطاب ، والحضور الرمزى أو المقنع لبعض الشخصيات أو الأنماط البشرية •

ومن النقاد العراقيين الذين اهتموا ببنية المكان فى الشعر ياسين النصير ، بالرغم من تدرجه البطىء فى تطوير مقولة المكان ، بدءا بفهم عابر لوجود الأمكنة فى الشعر ودلالاتها الاجتماعية أو الطبقية ، وربطها بالطبائع العامة للفئات والجماعات ، ومرورا بالمؤثر البشلارى نسبة الى غاستون باشلار ) والظاهراتى عامة ، وصولا الى تحليل مكانى داخلى أى ضمن بنية النص نفسها ، والابتعاد عن المعالجات الموضوعية ( نسبة الى الموضوع ) ، أو الأماكن المعينة أو المحددة ، ومراعاة طاقاتها الرمزية والشعورية ، وما يضفيه عليها الشاعر من أبعاد • فهى أمكنة ( شعرية ) لا تقاس دائما بمراجعها فى الخارج • والقصيدة فى هذا المجال تشبه اللوحة التى لا تحيل الى مرسوم خارجى لتناظره أو تحاكيه • بل تنقل ما يتراءى للرسام لحظة انجاز عمله • والمكان الشعرى منظورا اليه ظاهراتيا ، فى

صياغة الذات لموضوعها بوعي خاص · فتكون للقصيدة أمكنتها التي لا تشبه سواها · والنصير مهتم في كتابه ( الاستهلال ) (٣٠٧) · بفن البداية أو المطلع ، مع توسيع ( المطلع ) التقليدي أي البيت الأول من القصيدة ، ليشمل جملة الاستهلال التي تطول لتصبح أحيانا مقطعا كاملا ·

والاستهلال عند النصير بنية ، يضطرب تحديدها · فهي متميزه متكاملة مرة ، ومبتدأ خبره العمل كله ، أخرى (٣٠٨) · وفي تحليل قصيدة ياسين طه حافظ الطويلة ( ليلة من زجاج) (٣٠٩) ، يحدد استهلالها بمقطع من ثلاثة عشر بيتا يوزع مفرداتها على عنصري الزمان والمكان ·

ونأخذ على المحلل اعتباطية تقسيماته · فالاستهلال معين بمزاج غير معلل · اذ نستطيع أن نحدد الاستهلال بقول الشاعر :

**في شارع المغرب حطت نجمة**

**وانكشف خلف السياج غرف**

**خمس ····**

ولا سيما أن المحلل نفسه يرى أن « نواة النص نجدها في حكاية النجمة التي حطت فأضاءت » (٣١٠) · وما يسميه ( المكان ·· البؤرة ) (٣١١) نجده في قول الشاعر ( الغرف الخمس ) · أفلا يكفي وجود النجمة والغرف في البيتين الأولين لعدهما استهلالا ، وليس الأبيات الثلاثة عشر التي اقترحها النصير استهلالا ؟

وتبدو الاعتباطية واضحة في تصنيف عناصر النص (٣١٢) · فلماذا عد النخل مكانا وليس النارنجة ؟ ولماذا الشارع الا السياج ؟ ولماذا لم يعد الرطوبة التي تأكل الغرفة زمنا ، ولم يعد النوم بلا كلام كذلك ؟

ان المحلل يولي الاستهلال أهمية اجمالية ، ولا يخصص مداه البنائي · فتظل بالقارىء حاجة الى اجابات كثيرة : فهل يولد الاستهلال النص كله ؟ وما صلته بالعنوان ؟ وبالنص في مستوياته المتعددة ؟

ان النصير يشبه الاستهلال في استقلاله داخل النص بالجنين المتكامل داخل الجسد · وهو تشبيه غير موفق · لأن الجنين انسان

مصغر أو نص صغير • أما الاستهلال فهو عضو من أعضاء جسد النص لا يكتمل الا بها (٣١٣) •

ومن أكثر التحليلات التجزيئية شيوعا فى نقدنا العربى المعاصر : التحليلات الموضوعية التى ينحصر جهد المحلل فيها باستقصاء الموضوع الذى يدور فيه النص ويعرضه • وهذه التحليلات نوعان : عام — وهو الاغلب — ينطلق من فهم مباشر لموضوع النص ويختار للوصول اليه سبل الشرح ، أو الاجتهاد التفسيرى فى ضوء تحديد الموضوع الذى يكون كبيرا ومهما فى العادة • والنوع الثانى — منهجى ينطلق من رؤية موضوعية ( ثيمية أو موضوعاتية ) متأثرة بالأسس النظرية للمنهج الموضوعى فى تحليل النصوص الشعرية • ويقوم أساسا على « البحث عن النقاط الأساسية التى يتكون منها معنى العمل الأدبى » (٣١٤) ، بقراءة حرة المداخل تدرس الموضوع الرئيس الذى يفضى الى الموضوعات الفرعية المنبثقة عنه (٣١٥) •

ويعد جان بيار ريشار من أبرز منظرى هذا المنهج وواضعى قواعده التحليلية الى جانب جان روسى ، وستاروبنسكى ، وباشلار ، وبوليه وغيرهم (٣١٦) •

وفى مقابلة أجراها فؤاد أبو منصور مع ريشار نعثر على تسمية اخرى للنقد الموضوعى أو الموضوعاتى هى : النقد الجذرى • يقول ريشار : « أفضل استعمال كلمة ( جذر ) لأنها اللمعة أو الخلية الرحمية الأولى للموضوع •• ان التفرعات الموضوعاتية تنبثق من الجذر بطريقة توالدية أو وفقا لنسق تصادمى تجاوزى » (٣١٧) • ان البحث فى ( الموضوع ) ليس تشخيصا سطحيا للغرض ، أو الفكرة العامة أو المعنى الشامل • فثمة شروط لتعيين الموضوع أهمها : تردده أو عودته بالحاح فى الأثر الأدبى ، ووجود التنويعات الضمنية لمفردة الموضوع بعد احصائها وتأمل دلالاتها (٣١٨) •

ومن الخطوات الاجرائية للتحليل يقترح ريشار : العثور على الخلية الرئيسية فى النص وحصر محاورها وجذورها ضمن التجسيد اللغوى البحث • أى احصاء مفرداتها • ثم مقارنة الجذور واستخلاص تراكماتها وأبعادها الدلالية وأخيرا اعمام المقارنة على نصوص الكاتب الأخرى (٣١٩) •

ويؤخذ على هذا المنهج أنه « لايكاد يلتفت الى الجوانب التقنية فى تحليل الأعمال الشعرية • فهو نقد مأخوذ بالمعانى العميقة واشتغال الدلالة فى الشعر » (٣٢٠) •

والى جانب ذلك نشخص شاعرية لغة هذا النقد الصادرة عن انطباع ذوقي ، أو تعاطف مع النص · ولا ينكر ريشار جزئية النقد الموضوعاتي ، لكنه يضيف « أن النقاد الجذريين يريدون ادماج الجزء في نظام نقدي كامل · لا أن يحلوه مكان المناهج النقدية الأخرى » (٣٢١) ·

وقد تمثل بعض النقاد العرب الخطوط الاساسية لهذا المنهج ولا سيما الدراسات التي أشرت اليها في هذا المبحث ( لعبد الكريم حسن وسعيد علوش وحميد لحمداني ) (٣٢٢) · وظهرت دراسات كثيرة في مجال الموضوع وتحليله · لكنها لا تستند الى نظام منهجي ولا تسمي مفاهيمها أو منطلقاتها · ومنها الدراسات النقدية حول الرواية غالبا والشعر أحيانا · وهي مكتوبة عشوائيا ومن دون التقيد بأي منهج أو رؤية (٣٢٣) · وكثيرا ما قرأنا دراسات نقدية أو تحليلية حول الموت أو المرأة والجنس ، أو المدينة والريف أو الأمكنة أو البطولة والنضال في القصة والرواية · لكنها تنحو منحى لا منهجيا قائما على دراسة المضامين أو المعاني ·

ومن أبرز المنظرين لدراسة المعنى الناقد مصطفى ناصف الذي يدعو في أحدث دراساته الى بحث طرائق المعنى وتركيب وحداته الأساسية والظروف ـ أي السياقات التي تنشأ من خلالها ارتباطات معنوية متداخلة ودلالات ملتبسة أو خفية (٣٢٤) · وقد شرح ناصف نظرية المعنى في مؤلف سابق أوضح فيه أننا في القراءة الأولى للنص نفهم من العبارات المعنى الذي يؤديه ارتباطنا السابق بالكلمات ؛ لكننا نتلمس معنى آخر وثيق الارتباط بالنص هذه المرة اذا ما عاودنا القراءة من غير ارتباط سابق بالكلمات · فيكون النص هو الذي يهدينا الى معناه (٣٢٥) · لكن نظرية ناصف في المعنى ظلت دون نظرية عبد القاهر في معنى المعنى أولا ، وبعيدة عن المنهجيات الجديدة التي تحلل بناء المعنى في النص ، وتلقيه أو تقبله بالقراءة ·

وفي دراسة عبد الكريم حسن لشعر السياب من زاوية الموضوعية البنيوية نعثر على مزاوجة منهجية بين الموضوعية والبنيوية · لأن هدف الباحث كان « اكتشاف شبكة العلاقات التي تنتظم وتتمفصل داخلها هذه الموضوعات » (٣٢٦) · وثمة مفارقة منهجية هنا · فالمحذور في دراسة الموضوع بنيويا يكمن في أن المحلل الموضوعاتي لا يكتشف نظم العلاقات الضمنية في النص وبناه القابلة للتحليل ؛ بل يعمد الى اختلاقها (٣٢٧) · بالرغم من خطوة الاحصاء الأولى في التحليل الموضوعاتي ·

أما المفارقة المنهجية الثانية فقد أشار اليها عالم الدلالة غريماس في مناقشة أطروحة عبد الكريم حسن • وفحواها أن الباحث درس التركيب الفني جزءا من الموضـــوع ، بخلاف ما يقترح غريماس ، وهو أن يدرس الموضوع جزءا من التركيب الفني للعمل الادبي (٣٢٨) • ويؤخذ على الباحث بالرغم من ســجلاته الاحصائية المفرطة التي ضمت أكثر من ثلاثة آلاف مفردة وردت في شــعر الســياب (٣٢٩) ، انه يخرج عن الرؤيــة الداخلية التي يفرضها المنهج الموضوعاتي البنيوي (٣٣٠) ، الى ممارسة اجتماعية تخص حياة الســياب ونســاءه ومجتمعه • الى جانب التزامه التسلسل التــاريخي في دراسة شــعر السياب موضوعانيــا ، أو جرد مفردات الموضوع احصائيا من دون الافادة من دلالة تطور المفردة أو تفريعات الموضوع •

لقد أصبحت النصوص المجتزأة للتحليــل ، شواهــد على حضور الموضوعات الكبرى التي رصدها الاحصاء في شعر السياب • ومنها الموت والحب والحياة والألم والخيانة وسواها • ونمثل لذلك بتحليل موضوع الألم والشعر والهوى في قصيدة ( نهاية ) التي تميزت باستعمال السياب أسلوب القطع أو البتر في تكرار جملة ( سأهواك حتى •• ) المضمنة من قول الحبيبة ( سأهواك حتى تجف الأدمع في عيني •• ) فالمحلل يجعل من النص انعكاسا لواقعة حقيقية • ويدرس القطــع الصوتي التدريجي ( سأهواك حتى •• ) ( سأهواك ) ( سأهوا ) على أنه انعكاس للموضوع • فالتقطيع عنــده يمثل مراحل صلة الشــاعر بالحبيبة من خلال وعدهــا بالهوى (٣٣١) •

أما التحليل الآخر المنتمي الى النقد الموضوعاتي صراحة ، فهو تحليل سعيد غلوش ( قصيدة الحرب ) لياسين طه حافظ • ونطالع فيه جردا معجميا لموضوعــات : الصوت والعين والوجه ، يسوغ المحلل اختيــارها بأنها أهم الموضوعات دلالة وتمثيلا لتندرج مع أقلها أهمية وتمثيلا (٣٣٢) • وأول ما نأخذه على المحلل تكلف التفريعات وتكثيرها فالصوت : نسائي — حيواني — اصطناعي — طبيعي ! ويدخل في الصوت ما ليس منه مثل : القبلة والصرصار والفعل أطلق والضفدع والفوح — وهو غير الفحيح — ولكن المحلل بذل جهــدا استقصائيا طيبــــا على مستوى ربط العــلاقات الموضوعية بين المفردات التي تعقبها احصاء وتصنيفا • الى جانب استثمارها في اشتقاق الدلالة والمعنى الكلي للقصيدة يشجعه في ذلك انتماؤها الى شعر الحرب وتنويعاته الممكنة •

تلك أهم الأمثلة المتوفـرة للتحليل الموضوعاتي المنهجي (٣٣٣) ·
أما التحليل المعنوى فنمثل له بتحليل مصطفى ناصف قصيدة ( حواريه عن الفقر ) لعبد العزيز المقالح (٣٣٤) ·

يبدأ ناصف بعنوان القصيدة وعبارة « لو كان الفقر رجلا لقتلته » المنسوبة الى على بن ابى طالب ( ع ) وصلتها بالمتن · وتصور القصيدة حـوارا بين الشـاعر وعلى ( ع ) مجـزءا على نحو درامى · لكن المحـلل لا ينشغل بجنس النص وما فيه من توتر درامى · بل يتجه الى المعـانى التى تشيعها المفردات ، فيقلبها ، ويتأمل تراكيب العبارات وما بثته من ظلال بلاغية ، معمقة · وطريقته أقرب الى التحليل اللغوى المجرد ، وتاريخ الكلمة فاذا قال الشاعر « رماد الدمع » ذهب المحلل الى ارتبـاط الدمع بالرماد فى الشعر القديم · وقوله « سيفى كان طويلا / لكن الفعل قصير » أو « سـيفى ما أقصره » يوحى بتقليب دلالة الطول والقصر ، والسيف المنسوب للفعل والآخر المنسوب للكلمة ·

ان هوية الكلمات مقتصرة على سماتها الدلاليـة · ولم نتعرف لها موقعا بنائيا أو ايقاعيا بالرغم من أن المحلل أضاء تراثية النص ، وبؤرته المولدة التى وجدها فى قوة الفعل وقدرته ازاء الفقر ، وعجز الكلمات فى واقع مضطرب ·

أما التحليلات الموضوعية اللامنهجية ، فقد اخترنا منها مثالا لمناف منصور من دراسة مطولة ، يوحى عنوانها بأنها ذات منحنى اجتماعى لأنها تتفحص علاقة الشاعر العربى بالمدينة (٣٣٥) · لكن المقدمة النظرية توجه القارىء الى تأمل استجابة الشاعر العربى للتغيرات الحضارية فى العصر الحديث ، ونمط العلاقات الانسانية فى العالم الجديد · وما ينبنى على ذلك من كشف لهوية المجتمع العربى ، ولوعى طلائعه المثقفة ــ والشعراء من بينهم ــ فى التعامل مع الظواهر الحديثة (٣٣٦) ·

وقد حدد الباحث امثلة دراسته بعدد من شعراء الحداثة : السياب ــ الحيدرى ــ البياتى ــ حاوى ــ عبد الصبور ــ أدونيس ــ جماعة شعر ــ الفيتورى ــ وقد جمع مواقفهم ازاء موضوع ( المدينة ) من خلال دواوينهم المنشورة ، متوقفا عند بعض القصائد الدالة على التعامل المدينى ، أو الوعى بالموضوع المحدد ·

فصلاح عبد الصبور فى قصـيدة ( الحزن ) يقدم رؤية ريفية ، لأن العالم الهانىء هو عالم الحقول والياسمين والعنبر والنور ، أما العـالم الثانى التعيس فهو عالم المدينة حيث يضيع الانسان فى ( جوفها ) طلبا للرزق ، ويتمدد الحزن فى طرقاتها كاللص (٣٣٧) وفى دراسة اجتماعية

حضارية مثل هذه الدراسة لن نبحث عن ملمح أسلوبي أو فني • فالباحث منشغل بما هو اعم موضوعا واستنتاجا •

ونشير الى بضع تحليلات وجدت في موضوعات البطولة والوطنية والحرب مدخلا الى معالجة موضوع النص بالتحليل والاستنتاج • فتصبح ( فلسطين ) نصا يستقرئه نجيب العوفي (٣٣٨) في ثلاثة أمثلة شعرية حديثة من المغرب إتخذت الموضوع الفلسطيني مادة لها • ويحدد المحلل مهمته بكشف « زاوية التقاط الموضوع •• وكيفية انبنائه عبر النسيج اللغوي للنص » (٣٣٩) • وهو هدف قريب من النقد الموضوعاتي ، وان لم يشر اليه أو يستفد من مفاهيمه •

ويجعل علي عباس علوان ( الفدائي ) موضوعا يقف عنده محللا قصيدة خالد علي مصطفى ( سفر بين الينابيع ) (٣٤٠) • ذاكرا في البدء ان القصيدة من النوع الغنائي الدرامي التي يتكلم فيها الشاعر بصوت واحد لكنه ليس صوته (٣٤١) • ويعرفنا بعد ذلك موضوع القصيدة العام « وهو النموذج العربي الانساني للثائر الفلسطيني من خلال تجربة الشاعر الشخصية » (٣٤٢) • ولبلورة الموضوع يكتشف المحلل ثلاثة محاور تتوزع هارمونيا على أربع سفرات تتكون كل منها من عدة ألحان تجسد محور جدل الذات والموضوع ، وجدل الثوري قبل الوصول الى الثورة والوصول نفسه ، وجدل رفض الموت — الهزيمة ومواجهة اليأس والدمار الانساني (٣٤٣) • وهي محاور موضوعية مشخصة بتحليل المضمون لا المتن النصي المتحقق لسانيا •

ويحلل عبد العزيز المقالح عددا من قصائد الانتفاضة الفلسطينية ومقاومتها الاحتلال الصهيوني • فيجد أن الانتفاضة موضوعا قد أثرت في الشعراء تأثيرا مختلفا ، لكنهم اجتمعوا حول موضوع واحد هو الحجر الذي صار رمزا لمقاومة روحية في وجه الجبروت الصهيوني • ومنذ الأسطر الأولى يضع المقالح طرفي معادلة الابداع نصب عينيه سائلا : « هل تمتلك البنية الفنية لهذه القصائد ما يجعلها فعلا ابداعيا خلاقا يوازي ذلك الفعل الانساني الذي صدر عنه ؟ » (٣٤٤) •

ويحلل المقالح قصائد لدرويش وسميح القاسم وسعدي يوسف واحمد دحبور وآخرين ، انطلاقا من هذا المنظور الموازي بين بنية الفن الشعري وفعل الانتفاضة المجسد بثورة الحجارة • ونمثل لتحليلاته بوقفته المطولة مع قصيدة محمود درويش ( عابرون في كلام عابر ) التي كانت من قصائد الانتفاضة الأولى فجاء « وضوحها الغامض ، وبساطتها التعبيرية •• يختزل فرحته الأولى بالانتفاضة ويصدر عن شعور مطمئن

بأن شعبه قد تحرك ، وبلغ درجة الثورة الشاملة (٣٤٥) . وينبه المحلل على مطلع القصيدة الذى هو ختامها أيضا . وعبر تحليل المقاطع الأربعة للقصيدة يصل المقالح الى تحديد صوت الشاعر وتوجيه الخطاب الى المحتل ، وفضح خرافاته وأساطيره التى أراد أن يقيم على أساسها دولة تصادر حق الآخرين فى الحياة ...

ويقدم على العلاق فى تحليل عدد من قصائد الحرب مثالا لالتقاط الموضوع الفرعى المتنوع وربطه بالموضوع الاكبر . ففى تحليل الناقد نص ( أسير ) للشاعر ياسين طه حافظ ، يبدو من موضوع الأسر فى الشعر العربى ويصل الى قصائد الشاعر ، ثم يتوقف عند قصيدته المحللة التى رأى أنها جاءت « على شكل مقطع متصل لا فواصل فيه . الا أنها عمليا يمكن تقسيمها الى ثلاثة مقاطع » (٣٤٦) . وهذا التقسيم المقطعى الذى اعتمده المحلل له ما يسوغه ، ليس القافيه الرائية حسب أو عدد الأبيات . بل الخصائص التعبيريه والنفسية لكل مقطع . وآدلة المحلل ليست موضوعية مجردة ؛ بل لسانية تستقصى تركيب الجمل وزمن الفعل واسناده . وفى الدلالة أيضا يجد الشاعر ما يوجه القراءة رابطا الأرض بالأسير ومستدلا على صلته الجوهرية معها بطغيان صيغ الأفعال . وكانت الخاتمة حركة خاطفة ترمز لها الابتسامة الواثقة التى تمثل هتافا داخليا للحياة الانسانية (٣٤٧) . أى أنها اختزال تصويرى وليست تقريراً .

ولا يفوتنا التوقف عند نمطين من التحليلات التجزيئية التى تنبعث من منطلقين : فنى يرصد ظاهرة ويجعل التحليل شاهداً لها . ونوعى يهدف الى وصف جنس النص المحلل ومزاياه .

أما الأول أى الفنى فيحلل النصوص بمعيار أحادى معتمدا احدى خصائص البنية النصية . ومن بينها تحليل خالد سليمان عددا من النصوص من منطلق الغموض فى الشعر الحر (٣٤٨) ، بعد أن مهد بدراسة نظرية مركزة حول ظاهرة الغموض فى الدراسات النقدية القديمة والحديثة . ويرجع الغموض الى أربعة أنماط هى الغموض الرمزى والغموض الدلالى والغموض النحوى والغموض الصورى (٣٤٩) . وفى تحليل قصيدة ( المصباح ) لأدونيس يقف المحلل على الالتباس الذى يحصل بسبب ارجاع الضمير الى عائده ، والمعنى النصى لبعض المفردات ، ثم التوافق والتضاد بين المتكلم والغائب وصورهما التعبيرية (٣٥٠) . ويضىء التحليل ما بدا ملتبسا فى هذه المجالات التعبيرية التى تكشفت بالتفسير اللسانى والدلالى فظهر « أن الغموض خاصية داخلية ، وملمح لازم للشعر » (٣٥١) على رأى جاكوبسون ، ولاغرو أن تجىء القصيدة الجديدة موحية لامسطحة (٣٥٢) .

والنوع التحليلي الثاني : ينطلق من نوع العمل الشعري أي خصائصه التجنيسية . فيحلل على الشرع قصائد أدونيس القصيرة ، بعد أن يعرف القصيدة القصيرة ويعرض ماهيتها انطلاقا من رأي هربرت ريد الذي يرى ان « سيطرة الشكل على المحتوى بدفقة فكرية واحدة واضحة البداية والنهاية تخلق القصيدة القصيرة » (٣٥٣) .

ومن قصائد ادونيس القصيرة المحللة ( مرآة للقرن العشرين ) المكونة من سبعة أبيات يكتشف المحلل محورها ومدلولاتها وثنائياتها . مستنتجا ان هذه القصيدة تصلح مثالا « على مدى الجهد العقلي أو الحضور المنطقي لدى الشاعر عند تأليفه هذا النوع من الشعر » (٣٥٤) .

ان بعض هذه التحليلات الاحادية جزئية كانت او تجزيئية ، لها ما يسوغ آحاديتها من هيمنة عنصر غالب على النص المحلل . وبهذا تظل بالنصوص المحللة حاجة الى معاودة التحليل من زوايا آخر .

ولعل قراءة هذه التحليلات وسواها ، مما لم تستوعبه دراستنا المنصرفة الى عرض الأنماط المنهجية ، لا حصر المجهودات التحليلية ، وتؤكد ما ذهبنا اليه من أن التحليل انتقل بالنقد من التنظير وهيمنة التجريد الفكري وتبعية التطبيق له ، الى اقتحام أسوار النصوص ، وجلاء أسرارها الخفية .

ولا ينجز هذه المهمة الا محلل يدرك قوة النص . ولكنه يعمل على ترويضه للاحاطة بهذه القوة النصية ، مثلما يفعل مروض الأسود الذي تظل مهمته موفقة ما دام الأسد لا يعلم أنه أقوى من مروضه (٣٥٥) ـ فيستجيب له وينكشف ما ينطوي عليه من مزايا وخصائص وأسرار .

## الهوامـــش

(١) انظر : الطاهر ، الخلاصة فى مذاهب الادب الغربى ، ص ٣٢ • وجميل نصيف التكريتى : المذاهب الادبيـة ، ص ٣٥٣ •

(٢) ديمين كرانت ، الواقعيـة ، ترجمة د• عبد الواحد لؤلؤة ، بغـداد ١٩٨٠ ، ص ١٤ • وانظر : رينيه ويليك ، مفاهيم نقدية ، ص ١٨٥ •

(٣) ايلسبورغ ، مدخل الى قضايا الشكل ، ضمن كتاب ( نظرية الأدب ) تأليف عدد من الباحثين السوفيت ، ترجمة جميل نصيف التكريتى ، بغـداد ١٩٨٠ ، ص ١٠ • وحول مضمونية الشكل واهمية كشف المضمون لفهم الانواع الادبية ، انظر : نفسـه ، ص ٤١ و ٤٣ و ٥٤ •

(٤) شكرى عياد ، المذاهب الادبية والنقدية ، الكويت ١٩٩٣ ، ص ٣٥ •

(٥) برتولد بريخت ، ( شعبية الادب وواقعيته ) ، ترجمة رضوى عاشور ، مجلة عيون المقالات ، العدد ١١ ، الدار البيضاء ١٩٨٨ ، ص ٢٥ •

(٦) انظر : بريخت ، ص ٢٥ •

(٧) انظر : روجيه جارودى ، واقعية بلا ضفاف ، ترجمة حليم طوسون ، القـاهرة ١٩٦٨ ، ص ١٩ •

(٩) انظر : لوكاش ، ص ١٩ •

(١٠) انظر : جارودى ، ص ٢٢٥ ــ ٢٢٨ •

(١١) انظر : لوكاش ، ص ١٣٢ •

(١٢) انظر : ايجلتون ، النقد والايديولوجية ، ص ١٠ •

(١٣) صلاح فضل ، منهج الواقعية فى الابداع الأدبى ، ص ٣ ، بيروت ١٩٨٦ ، ص ٥٦ •

(١٤) انظر : نفسـه ، ص ١٣٥ •

(١٥) محمد مندور ، النقد والنقاد المعاصرون ، ص ١٨١ •

(١٦) نفسـه •

(١٧) انظر : نفسـه ، ص ١٨٣ ــ ١٨٤ •

(١٨) انظر : عياد ، المذاهب الأدبية والنقدية ، ص ٣٠ •

(١٩) حسين مروة ، دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى ، بيروت ١٩٧٢ ، ص ١٠٤ • ويسـميه الواقعية الحديثة أيضا• انظر : نفسـه ، ص ١٤٠ •

(٢٠) انظر : مروة ، ص ١٠٦ •

(٢١) نفسـه ، ص ٢٥١ •

(٢٢) انظر : حسين مرة ، ( بحث عن واقعية الواقعية ) ، مجلة عيون المقالات ، العدد ١١ ، الدار البيضاء ١٩٨٨ ، ص ٢٥ ٠

(٢٣) نفسه ، ص ٣٢ ٠

(٢٤) حسين مروة ، دراسات نقدية ٠٠ ، ص ٤٠٧ ٠

(٢٥) نفسه ، ص ٤٠٨ ـ ٤٠٩ ٠

(٢٦) نفسه ، ص ٤١٧ ٠

(٢٧) امطانيوس ميخائيل ، دراسات في الشعر العربي الحديث وفق المنهج النقدي الديالكتيكي ، بيروت ١٩٦٨ ، ص ٦٤ وما بعدها ٠

(٢٨) انظر : نفسه ، ص ٦٦ ٠

(٢٩) نفسه ، ص ٢٧ و ٢٩ ٠

(٣٠) محيي الدين صبحي ، دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر ، دمشق ١٩٧٢ ، ص ١٩ ٠

(٣١) انظر : نفسه ، ص ٢٩ ـ ٣٠ ٠

(٣٢) صبري حافظ ، استشراف الشعر ، القاهرة ١٩٨٥ ، ص ٩٦ ٠

(٣٣) انظر : نفسه ، ص ١٠٠ ٠

(٣٤) محمد مبارك ، ( البياتي من خلال قصيدة « عن وضاح اليمن ٠٠ والحب والموت » ) ، مجلة الاقلام ، العدد ٥ ـ ٦ ، بغداد مايس ١٩٩٣ ، ص ٢٤ ٠

(٣٥) انظر : نفسه ، ص ٢٥ ٠

(٣٦) نفسه ، ص ٢٧ ٠

(٣٧) ستانلي هايمن ، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ج ١ ، ترجمة احسان عباس ومحمد يوسف نجم ، بيروت ١٩٥٨ ، ص ٢٥٩ ٠ وانظر : ديتش ، ص ٤٨ ـ ٤٩ ٠

(٣٨) انظر : سامي الدروبي ، علم النفس والأدب ، ص ١٧ ٠

(٣٩) انظر : سامي الدروبي ، علم النفس والأدب ، ص ١٧ ٠

(٤٠) انظر : محمد خلف الله ، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ، القاهرة ، ١٩٤٧ ، ص ١٥٣ ٠

(٤١) الدروبي ، ص ٢٩٦ ٠

(٤٢) انظر : سيجموند فرويد ، تفسير الأحلام ، ترجمة مصطفى صفوان ، دار المعارف ، القاهرة د٠ ت ، ص ٣٥ ٠

(٤٣) انظر : مصطفى سويف ، الأسس النفسية للابداع الفني ، ص ٢٠١ ٠

(٤٤) انظر : نفسه ، ص ٢٠٤ ٠

(٤٥) كارل يونغ : ( علم النفس والأدب ) ، ترجمة عبد الودود العليي ، مجلة آفاق عربية ، العدد ٣ ، بغداد آذار ١٩٩٢ ، ص ٥٠ ٠

(٤٦) انظر : اديث كروزو ، عصر البنيوية ، ص ١٥٧ و ١٦١ ٠

(٤٧) ظهرت الطبعة الأولى من كتاب ( من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده ) لمحمد خلف الله عام ١٩٤٧ ٠ وكتاب ( الأسس النفسية للابداع الفني ٠ الشعر

خاصة ) لمصطفى سويف عام ١٩٥١ · وقبلهما ( عام ١٩٣٨ ) ظهرت دراسة العقاد ( ابن الرومى حياته من شعره ) ·

(٤٨) انظر : عز الدين اسماعيل ، التفسير النفسى للأدب ، ص ٤٠ · وانظر سويف ، ص ٣٤٩ وما بعدها ·

(٤٩) انظر : تودوروف ، الشعرية ، ص ٢٥ ·

(٥٠) انظر : ريكان ابراهيم ، نقد الشعر فى المنظور النفسى ، بغداد ١٩٨٩ ، ص ٢٣ ·

(٥١) سويف ، ص ٢٠١ ·

(٥٢) ريكان ابراهيم ، ص ٢٦ ·

(٥٣) نفسه : ص ٩٠ ·

(٥٤) انظر : سويف ، الأسس النفسية ، ص ٢٥٣ · وما بعدها ·

(٥٥) نفسه ، ص ٢٥٨ ·

ينظر : نفسه ، ص ١٢٢ – ١٢٣ ·

(٥٨) انظر : عز الدين اسماعيل ، ص ١٢٤ ·

(٥٩) انظر : الولى محمد ، ص ١٧٥ ·

(٦٠) انظر : نفسه ، ص ١٦٧ ·

(٦١) انظر : مصرى عبد الحميد حنوره ، ( الدراسة النفسية للابداع الفنى ) ، مجلة فصول ، العدد ٢ ، القاهرة يناير ١٩٨١ ·

(٦٢) نفسه ، ص ٤٢ ·

(٦٣) انظر : نفسه · ص ٤٥ ·

(٦٤) انظر : نفسه ، ص ٤٧ ·

(٦٥) نفسه ، ص ٤٩ ·

(٦٦) انظر : ابرامز ، ص ٥١ · و ( الغصن الذهبى ) يقع فى اثنى عشر مجلدا ، وله طبعة موجزة نقلت الى العربية · انظر : جيمس فريزر ، الغصن الذهبى – دراسة فى السحر والدين ، الترجمة باشراف أحمد أبو زيد . القاهرة ١٩٧١ · وترجم جبرا ابراهيم جبرا الجزء الخاص من الكتاب بأسطورة تموز وأدونيس عام ١٩٥٧ · وينظر : فريزر ، أدونيس أو تموز ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، ص ٢ ، ط ٢ ، بيروت ١٩٧٩ ·

(٦٧) انظر : كارل يونغ ، الاقتراب من اللاوعى ، ضمن كتاب ( الانسان ورموزه ) ، تأليف يونغ وجماعة من العلماء ، ترجمة سمير على ، بغداد ١٩٨٤ ، ص ٨٤ وما بعدها ·

وانظر : عبد الفتاح محمد أحمد ، المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى ، بيروت ١٩٨٧ ، وفى فصله الأول عرض واف لأصول المنهج الأسطورى عامة ، ص ١٣ – ٨٨ ·

(٦٨) انظر : يونغ ، ص ١١٨ ·

(٦٩) انظر : نورثروب فراى ، تشريح النقد ، ترجمة محمد عصفور ، عمان ١٩٩١ ، ص ١٣٢ ·

(٧٠) انظر : نفسه ، ص ١٣٢ وما بعدها ·

(٧١) نفسـه ، ص ٢٢ ٠

(٧٢) انظر . كلودليفى شتراوس . الأسطورة والمعنى ، ترجمة صبحى حديدى ، دمشق ، ١٩٨٥ ، ص ١٣ ٠

(٧٣) انظر : نفسـه ، ص ٤١ ٠

(٧٤) فراى ، ص ١٣٤ ٠

(٧٥) محمد فتوح احمد ، الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ، ط ٣ ، القاهرة ١٩٨٤ ، ص ٢٨٨ ٠

ويشير هندرسون الى الرابطة الحاسمة بين الأساطير القديمة والرموز التى ينتجها اللاوعى ٠٠ فيتمكن المحلل من تحديد الرموز وتفسيرها فى سياق تاريخى نفسى ٠ انظر ٠ يرنغ وجماعة ، ص ١٤٢ ٠

(٧٦) رولان بارت ، ( الأسطورة اليوم ) ، ترجمة مصطفى كمال ، مجلة عيون المقالات ، العدد ٧ ، الرباط ١٩٨٨ ، ص ٥٠ ٠

(٧٧) نفسـه ، ص ٧٥ ٠

(٧٨) انظر ٠ نفسـه ٠

(٧٩) انظر : ريتا عوض ، أسطورة الموت والانبعاث فى الشعر العربى الحديث ، بيروت ١٩٧٨ ، ص ١٦ ٠

(٨٠) انظر : نفسـه ، ص ١٠٠ ـ ١٠١ ٠

(٨١) نفسـه ، ص ١٠٢ ٠

(٨٢) « السكر : آخر الليل ، قبيل الصبح » ٠ لسان العرب ، مادة : سحر ٠ ويتكرر هذا الخطأ فى تحليل موجز للقصيدة نشرتى الناقدة أيضا ٠ انظر : عوض ، بدر السياب ، ط ٣ ، بغداد ١٩٨٧ ، ص ٣٤ ٠

وليس السكر : الصباح ، مثلما ذهب حسين عبد اللطيف وهو يصحح خطأ ريتا عوض ٠ انظر : حسين عبد اللطيف ، ( أنشودة المطر والنقد الاسطورى ) مجلة افاق عربية ، العدد ١٢ ، كانون الأول ١٩٩٢ ، ص ٨٥ و ٨٩ ٠

(٨٣) ريتا عوض ، أسطورة الموت والانبعاث ، ص ١٠٣ ٠

(٨٤) انظر : نفسـه ، ص ١٠٣ وما بعدها ٠

(٨٥) نفسـه ، ص ١٠٤ ٠

(٨٦) ريتا عوض ، أسطورة الموت ، ص ١١١ ٠

(٨٧) نفسـه ، ص ١١٤ ٠

(٨٨) انظر : محيى الدين محمد ، ( رموز ترنيمة قديمة ) مجلة الآداب ، العدد ١٢ ، بيروت كانون الأول ، ١٩٥٩ ، ص ١٠ ٠

(٨٩) نفسـه ٠

(٩٠) انظر ، نفسه ، ص ٥٥ ٠

(٩١) نفسه ، ص ٥٧ ٠

(٩٢) انظر نفسه ، ص ٥٧ ـ ٥٨ ٠

(٩٣) نفسه ، ص ٥٨ ٠

(٩٤) ينظر : محمد لطفى اليوسفى ، فى بنية الشعر العربى المعاصر ، تونس ١٩٨٥ ، ص ٢٣ وما بعدها ٠

(٩٥) انظر : نفســه ، ص ٣٧ ٠

(٩٦) نفســه ، ص ٤٧ ٠

(٩٧) محمد لطفى اليوسفى : كتاب المتاهات والتلاشى ، تونس ١٩٩٢ ، ص ١٤٠ ٠

(٩٨) نفســه : ص ١٥٣ ٠

(٩٩) ينظر : نفســه ، ص ١٤٥ ٠

(١٠٠) ينظر : نفســه ، ص ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ٠

(١٠١) هشــام الريفى : الخط والدائرة ـ الاسطورى فى « أغانى الحياة » ، ضمن كتاب دراسات فى الشعرية ، لمجموعة من الاساتذة ، تونس ١٩٨٨ ، ص ٢٢٧ ٠

(١٠٢) انظر : الريفى ، ص ٢٢٨ ٠ ولنا مأخذ على هذا التحديد لأنه يحصر الأسطورى بالمقدس المحكى أو الحادث ٠ وهذا يخرج الطقوس والشعــائر والمعتقـدات والأفعــال الجمعية ٠

(١٠٣) نفســه ، ص ٢٦٦ ٠

(١٠٤) انظر : نفســه ، ص ٣٢٣ ـ ٣٢٤ ٠

(١٠٥) من أمثلة ذلك ، تفسـير محمد فتوح أحمد لقول عمر أبى ريشــة فى قصيدة ( الخزان الأكبر ) :

عينــان سوداوان وخشيتــان

اقرأ فى طرفيهما عمرى

بانه تذكير للمتلقى بعوالم بدائية غائرة ! أما النيل وحسناؤه البـكر والكهان والمعبد فتومىء الى طقوس فرعونية ! فيما يذكر الناقد أن الشــاعر رأى حسناء بمدريد فكتب القصيدة ٠ ينظر : محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية ، ص ٣١٣ ـ ٣١٤ ٠ ويسجل حسين عبد اللطيف مآخذ آخر على اقحام مشابه فى تحليل ( أنشودة المطر ) فى ضوء المنهج الاسطورى ٠ انظر : حسين عبد اللطيف ، ص ٨٦ ـ ٨٨ ٠

(١٠٦) وجيه فانوس ، ( الرمزى الأسطورى وخاوى ) مجلة الفكر العربى المعاصر ، العدد ٣٨ ، بيروت آذار ١٩٨٦ ، ص ١٠٠ ٠ والملاحظة نفســها يوردها جبرا ابراهيم جبرا ٠ انظر : الرحلة الثامنة ، ط ٢ ، بيروت ٧٩ ، ص ٢٥ ٠

(١٠٧) نفسه ، ص ٩٥ ٠

(١٠٨) انظر : فانوس ، ص ١٠١ ٠

(١٠٩) أحمد درويش ، ( الرمز والبناء فى قصيدة « الخيول » ) ، مجلة ابداع العـدد ١٠ ، القاهرة ، أكتوبر ١٩٨٣ ، ص ٧٥ ٠

(١١٠) انظر : نفســه ، ص ٧٢ ٠

(١١١) نفســه ، ص ٧٣ ٠

(١١٢) انظر : عبد الرضا على ، العروض والقافية ، الموصل ١٩٨٩ ، ص ٧٠ ٠ وقد استعملت نازك الخبب وصفا للمتدارك من غير اطراد ٠ انظر : نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص ٦٥ ٠

(١١٣) عبد الرضا على ، ، الأسطورة فى شعر السياب ، بغداد ١٩٧٨ . ص ١٧٤ ٠

(١١٤) انظر : نفسه ، ص ١٧٥ و ص ١٧٧ ٠

(١١٥) جبرا ابراهيم جبرا ، الرحلة الثامنة ، ص ٣٨ ٠

(١١٦) انظر : جبرا ، النار والجوهر ، ص ٤٠ ، وانظر : نفسه ، هامش (١) ٠

(١١٧) انظر : نفسه ، ص ١٨ ، والرحلة الثامنة : ص ٢١ ٠

(١١٨) انظر : جبرا ، النار والجوهر ، ص ٦١ ٠

(١١٩) انظر : نفسه ، ص ٦٥ ٠

(١٢٠) انظر . جبرا ، الرحلة الثامنة ، ص ٤٥ ٠ ويخشى جبرا أن تجعل هذه الاشارة قصيدة السياب « على درجة من الوضوح لا تقتضى أى تفكير جاد من القارئ » ٠

(١٢١) محيى الدين صبحى ، الرؤيا فى شعر البياتى ، بغداد ١٩٨٨ ، ص ٩ ٠

(١٢٢) نفسه ، ص ٢٣ ٠

(١٢٣) انظر : نفسه ، ص ١٣٤ ٠

(١٢٤) انظر : نفسه : ص ٣٠٥ ٠

(١٢٥) نفسه ، ص ٣١٢ ٠

(١٢٦) يدافع محيى الدين صبحى عن موضوعية شعر الرؤيا ٠ لأنه يعبر عن الذات الجماعية فى ماضيها ومستقبلها ٠

انظر : صبحى ، الرؤيا بوصفها تعبيرا عن جدلية الابداع والواقع ، مجلة الوحدة ، العدد ٨٢ ـ ٨٣ ، الرباط ١٩٩١ ، ص ١٥٣ ٠

(١٢٧) هاملتون ، ص ٩٣ ٠

(١٢٨) انظر : نفسه ، ص ٨٩ و ١٠٤ ٠

(١٢٩) انظر : رومان جاكوبسون ، القيمة المهيمنة ، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلى ، ص ٨١ ٠ وانظر : محمد العمرى ، تحليل الخطاب الشعرى ـ البنية الصوتية ـ ، ص ٢٦ ـ ٢٧ لتأمل صلة المهيمنة بالتطور الداخلى لمقومات الأجناس الأدبية وفاعليتها وتأثيره فى الفنون المجاورة ٠

(١٣٠) انظر : ليفين ، ص ١١ ٠ ويسمى هذه البنيات : الازدواجات ٠

(١٣١) انظر : جاكوبسون ، القيمة المهيمنة ، ص ٨٣ وينعتها « بالأحادية الكلية » ٠ نفسه ، ص ٨٤ ٠

(١٣٢) انظر : العمرى ، ص ٢٦ ـ ٢٧ ٠ ويرى يورى لوتمان « أنه فى بعض الأحيان قد لا تتحقق فى النص سوى وظيفة واحدة » ٠ لوتمان : ( التحليل النصى للشعر ) ، ص ٢٦٤ ٠

(١٣٣) ومن بينها : دراسة المعارضات الشعرية من منظور التناص بين النص اللاحق والسابق ٠

(١٣٤) جان كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد العمرى ومحمد الولى ، الدار البيضاء ١٩٨٦ ، ص ١٧٦ ٠

(١٣٥) نفســه : ص ١٤٥ ٠ ويقصد بها تأليف الكلمات أو تركيبها فى جمل شعرية تتولد بفضل بنيتها لا مضمونها ٠

(١٣٦) جوليا كريستيفا ، علم النص ، ص ٨٢ ٠ وتشديدها على عدم صلاحية قانون التبادلية فى الخطاب العــادى والعلمى للتطبيق على النص الشعــرى ، لأن الترتيب المكانى للشــعر على الصفحة ، والوضعية الزمنية لهما أثر كبير فى المعنى الذى يتغير بتغييرهما ٠

(١٣٧) انظر : نفســه ، ص ٨٣ ٠

(١٣٨) عبد الكريم حسن ، ( لغة الشعر فى ( زهرة الكيمياء ) بين تحولات المعنى ومعنى التحولات ) ، مجلة فصول ، العدد ١ ــ ٢ ، القاهرة مايو ١٩٨٩ ، ص ١١ ٠

(١٣٩) انظر : نفســه ٠

(١٤٠) انظر : نفســه ، ص ١٢ ٠ وهى الأسس التى وضعها اللغوى الأمريكى بلومفيلد وتلامذته أمثـال : هاريس وهو كيت ٠ وتهدف الى تقديم وصف كامل لعناصر اللغــة ، وتحديد الكلمة بالسوابق واللواحق ، وتحول معناها النحوى ٠ انظر نفسه ص ١٢ وما بعدها ٠

(١٤١) انظر : نفسه ، ص ١٢ ٠

(١٤٢) نفســه ، ص ١٥ ويستعمل وصــفا آخر لتحديد العلاقة المجازية لا أراه علميا ٠ وهو « الاستعمال الطبيعى أو غير الطبيعى للكلمة » ٠ فما الذى يحدد طبيعية الاستعمال ؟ نفسه : ص ١٦ ٠

(١٤٣) انظر : نفسه ٠

(١٤٤) أميل الى عد ( زهرة الكيمياء ) التى حللها الناقد ، قصيدة مستقلة يجمعها مع سواها عنوان موحد ٠ فهى ليست مقطعا ٠ وقد حللها نقاد آخرون على أنها قصيدة لا مقطع ٠ انظر : على الشرع ، بنية القصيدة القصيرة ، ص ٦٣ ٠

(١٤٥) انظر : رينيه ويليك ، مفاهيم نقدية ، ص ٤٥٤ و ٤٥٥ ٠

(١٤٦) طه وادى ، ( الزمن الشعرى فى قصيدة « الخيول » ) ، مجلة ابداع ، العدد ١٠ ، القاهرة أكتوبر ١٩٨٣ ، ص ٦١ ٠

(١٤٧) نفسه ، ص ٦٣ ٠

(١٤٨) نفسه ٠

(١٤٩) انظر : نفسه ، ص ٦٨ ٠

(١٥٠) محمود الربيعى ، قراءة الشعر ، القاهرة ١٩٨٥ ، ص ١٠٠ ٠

(١٥١) نفسه ، ص ١٠٩ ٠

(١٥٢) انظر : أحمد نصيف الجنابى ، ( التحليل فى ضوء علم الدلالة ) ، مجلة الأقلام ، العدد ١٢ ، بغــداد كانون الأول ، ١٩٨٥ ، ص ٦٦ ٠

(١٥٣) انظر : نفســه ، ص ٦٨ ٠

(١٥٤) انظر : جان كوهين ، ص ٦٢ ٠

(١٥٥) نفســه ، ص ٥٢ ٠

(١٥٦) مصطفى السعدنى ، المدخل اللغوى فى نقد الشعر ، الاسكندرية ١٩٨٧ ، ص ٧٦ .

(١٥٧) الفونيم : « هو أصغر صورة صوتية تصلح فى التحليل اللفظى » . نفسه ، ص ٥٦ .

(١٥٨) نفسه ، ص ٥٩ وما بعدها .

(١٥٩) الوصف لرتشاردز . انظر : هاملتون ، الشعر والتأمل ، ص ٩٤ .

(١٦٠) انظر : كوهين ، ص ٩٣ .

(١٦١) قاسم راضى البرسيم . ( التركيب الصوتى فى قصيدة انسودة المطر ) ، مجلة افاق عربية ، العدد ٥ ، بغداد مايس ١٩٩٣ ، ص ١١٤ .

(١٦٢) نفسه ، ص ١١٥ .

(١٦٣) انظر : ماهر مهدى هلال ، جرس الالفاظ ودلالتها فى البحث البلاغى واللغوى عند العرب ، بغداد ١٩٨٠ ، ص ١٧٧ و ٢٩٣ .

(١٦٤) جوزيف شريم ، دليل الدراسات الاسلوبية ، ص ٩١ .

(١٦٥) انظر : نفسه ، ص ٩٠ .

(١٦٦) انظر : شريم ، ص ٩١ . ويرى فى موضع آخر ان تكرار النون والثاء والراء فى البيت الأول « يضفى على القصيدة جوا من الحزن الهادىء الناعم » . نفسه ، ص ١١١ .

(١٦٧) نفسه : ص ١١٠ .

(١٦٨) ماهر مهدى هلال ، ( الأسلوبية الصوتية فى النظرية والتطبيق ) ، مجلة آفاق عربية ، العدد ١٢ ، بغداد ١ ــ ١٩٩٢ ، ص ٧٠ .

(١٦٩) انظر : والترج . أونج ، الشفاهية والكتابية ، ترجمة حسن البنا ، عز الدين ، الكويت ١٩٩٤ ، ص ٢٩٦ . وخاصة اشاراته الى أن « القراء الذين تتحكم عقلية ذات بقايا شفاهية فى معاييرهم وتوقعاتهم . يرتبطون بالنص على نحو مختلف تماما عن القراء الذين يكون حسهم بالأسلوب حقا نصيا خالصا . وانظر : حاتم الصكر ، الشعر والتوصيل ، ص ٤٩ ــ ٥٠ .

(١٧٠) ماهر مهدى هلال ، ( الأسلوبية الصوتية ) ، ص ٧٢ .

(١٧١) أعنى هنا استعمال الشعراء الفاظا ذات دلالات عامية أو معان جديدة معدلة من المعنى المعجمى المستقر . وقد مثلت لها فى مكان آخر بالياء الاستبدالية وليت ولعل وعلامات الترقيم وترتيب الضمائر والعطف . انظر : الصكر ، ما لا تؤديه الصفة ، ص ٢٢ ــ ٢٣ .

(١٧٢) محمد صالح بن عمر ، العربية وثورة المناهج الحديثة ، تونس ١٩٨٦ ، ص ١٣١ .

(١٧٣) نفسه ، ص ١٣٣ .

(١٧٤) نفسه ، ص ١٥٠ .

(١٧٥) فرحات الدريسى ، ( تحليل قصيدة ( شعرى ) للشابى وتركيبها من خلال منطلقات رياضية ) ، مجلة الحياة الثقافية ، العدد ٥٠ ، تونس ١٩٨٨ ، ص ٣٥ .

(١٧٦) انظر : نفسه ، ص ٣٧ .

(١٧٧) صلاح فضل ، علم الأسلوب ، ص ٣٠٤ ٠

(١٧٨) انظر : نفسه ، ٣٠٥ ـ ٣٠٧ ٠

(١٧٩) انظر : بليث ، ص ٣٧ ٠

(١٨٠) انظر : كوشين ، ص ١٨ ٠

(١٨١) بيرجيرو : الأسلوب والأسلوبية ، ص ٨٧ ٠

(١٨٢) انظر : نفســه ٠ وانظر : محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، ص ١٣٩ و ١٤١ ٠

(١٨٣) انظر : مفتاح ، المنهاجيّة ، ص ١٠ ٠

(١٨٤) تنقسم هذه الدراسات على قسمين : يتصل أحدهما بالايقاع الخارجى والآخر بالايقاع الداخلى ٠ وسنوضح ذلك لاحقا ٠ انظر ص ١٠٣ من هذه الرسالة ٠

(١٨٥) انظر : سيد البحراوى ، موسيقى الشـعر عند شـعراء أبوللو ، القاهرة ، ١٩٨٦ ٠

(١٨٦) نفسه ، ص ٢٠٢ ٠

(١٨٧) نازك الملائكة : سايكولوجية القافية ، ص ٧٦ ٠

(١٨٨) نفسه ، ص ٧٧٠

(١٨٩) نفسه ، ص ٧٨ ٠

(١٩٠) نفسه ، ص ٧٩ ٠

(١٩١) نفسه ٠

(١٩٢) انظر : كمال خير بك ، حركة الحداثة فى الشعر العربى المعاصر ، ص ٣٠٠ ٠

(١٩٣) نفسه ، ص ٣٠٢ ٠

(١٩٤) كمال أبو ديب ، فى البنية الايقاعية للشعر العربى ، ص ٤٥ ٠

(١٩٥) أبو ديب ، فى البنية الايقاعية ، ص ٢٣١ ٠

(١٩٦) انظر : نفسه ، ص ١٦٠ ـ ١٦٢ ٠

(١٩٧) كمال خيربك ، ص ٢٩٦ ـ الهامش ٠

(١٩٨) انظر : الصكر ، ما لا تؤديه الصفة ، ص ٣٢ ٠ وانظر : عبد الرضا على ، الايقاع الداخلى فى قصيدة الحرب ، مهرجان المربد الشـعرى العاشر ، بغداد ١٩٨٩ ،

(١٩٩) انظر : محسن أطميش ، دير الملاك ، بغـداد ، ١٩٨٢ ، ص ٣٠٢ ٠

(٢٠٠) انظر : نفسـه ، ص ٣٠٨ ٠

(٢٠١) عبد الرضا على ، الايقاع الداخلى ، ص ٤ ٠

(٢٠٢) نفســه ، ص ١٢ ٠

(٢٠٣) انظر : نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص ٩٨ ٠ وخلاصة رأيها هو أن قراءة الأبيات المدورة ممل رتيب يتعب السمع ويضايق القارىء ٠

(٢٠٤) انظر : خالد سليمان ، في الايقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة ، مهرجان المربد الشعرى العاشر بغداد ١٩٨٩ ، ص ١٦ ٠

(٢٠٥) انظر : العسكر ، ما لا تؤديه الصفة ، ص ٤١ ٠

(٢٠٦) أحمد مطلوب ، ( النقد البلاغي ) ، مجلة المجمع العلمي العراقي ، ج ٢ - ٢ ، بغداد حزيران ١٩٨٧ ، ص ١٩٦ ٠

(٢٠٧) انظر : نفسه ، ص ٢٠٠ ٠

(٢٠٨) بيرجيرو ، الاسلوب والأسلوبية ، ص ١٦ ٠

(٢٠٩) محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، ص ٢٧٠ ٠ ويرى جيرو « أن الأسلوبية بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف » ٠ جيرو ، ص ٥ ؛

(٢١٠) مصطفى ناصف ، اللغة بين البلاغة والأسلوبية ، ص ١٩١ ٠

(٢١١) محمد مفتاح ، التلقي والتأويل ، ص ٥٧ ٠

(٢١٢) انظر : عبد المطلب ، البلاغة والاسلوبية ، ص ٢٦٨ ٠

(٢١٣) محمد مشبال ، مقولات بلاغية في تحليل الشعر ، الرباط ١٩٩٣ ، ص ٢٠ ٠

(٢١٤) هنريش بليث ، ص ١٦ ٠

(٢١٥) انظر ، نفسه ٠

(٢١٦) انظر : العمرى ، تحليل الخطاب الشعرى - البنية الصوتية ، ص ١٧ ٠

(٢١٧) انظر : مشبال ، ص ٢٤ ٠

(٢١٨) انظر : بليث ، ص ١٨ و ص ٤٤ وما بعدها ٠

(٢١٩) انظر : نفسه ، ص ٤١ ٠

(٢٢٠) انظر :نفسه ، ص ٦٥ ٠

(٢٢١) رولان بارت ، البلاغة القديمة ، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي ، الدار البيضاء ١٩٩٤ ، ص ١٩٤ ٠

(٢٢٢) نفسه ، ص ١٥٦ ٠

(٢٢٣) انظر : نفسه ، ص ١٦٥ ٠

(٢٢٤) انظر : العمرى ، تحليل الخطاب ، ص ٥٠ - ٥١ ٠

(٢٢٥) نفسه ، ص ١٨ ٠

(٢٢٦) يستعمل العمرى الموازنة والتوازى بمعنى واحد ٠ ويقر الباحث أثر مفتاح في دراسته : العمرى ، الهامش رقم ٨ ، ص ١٤ ٠

(٢٢٧) انظر : محمد خطابي ، لسانيات النص - مدخل الى انسجام الخطاب ٠ والانسجام يشرحه مفتاح في : النقد بين المثالية والدينامية ٠ ويسميه ( الالتحام ) ص ٧ ٠ وفي التلقي والتأويل ، ص ١٥٨ ٠

(٢٢٨) انظر خطابي ص ٥ ، ٦ ٠

(٢٢٩) انظر : نفسه ، ص ٩٧ وما بعدها ٠ ويعني بالتعالق الاستعمارى : ترابط الاستعارات المختلفة في النص ٠ انظر نفسه ، ص ٨ ٠

(٢٣٠) نفسه ، ص ٣٢٧ ٠

(٢٣١) انظر : خطابى ، ص ٣٨٤ ·

(٢٣٢) ولم يوضح المحلل سبب عده الفعل المضارع ( يقبل ) فى مطلع النص ماضيا · انظر : نفسه . ص ٣٣٢ · ويخضع خطابى للمرجع الخارجى حين يضع فى سياق النص اهداء القصيدة الى خالدة زوج الشاعر وتشغيله اطار ( علاقة الزواج ) ، ص ٣٠٦ فماذا لو كان افق القارى خاليا من العلم بهذه العلاقة ؟

(٢٣٣) انظر : مشيال ، ص ٧٦ ·

(٢٣٤) انظر ، نفسه ، ص ٧٠ ·

(٢٣٥) انظر : مشيال ، ص ٧٨ ·

(٢٣٦) صلاح فضل : شفرات النص ، القاهرة ١٩٩٠ ، ص ٩٤ ·

(٢٣٧) نفسه : ص ٩٦ · والكلام فى تحليل نص ( كائنات مملكة الليل ) لاحمد حجازى ·

(٢٣٨) انظر : نفسه ، ص ١٣ وما بعدها ·

(٢٣٩) انظر : نفسه ، ص ٢٧ ·

(٢٤٠) انظر : منير سلطان ، البديع فى شعر شوقى ، الاسكندرية ١٩٨٦ ·

(٢٤١) مارك أنجينو : مفهوم التناص فى الخطاب النقدى المعاصر ، ضمن كتاب ( فى أصول الخطاب ) ، ص ١٠٢ ·

(٢٤٢) جوليا كريستيفا ، علم النص ، ص ٢١ ·

(٢٤٣) نفسه ، ص ٧٩ ·

(٢٤٤) نفسه ، ص ٧٩ ·

(٢٤٥)تودوروف ، المبدأ الحوارى ــ دراسة فى فكر باختين ، ترجمة فخرى صالح ، بغداد ١٩٩٢ ، ص ٨٢ · وباختين ، قضايا الابداع الفنى عند دوستويفسكى ، ترجمة د· جميل نصيف التكريتى ، بغداد ١٩٨٦ ، ص ١٥٤ و ٣٨٦ ·

(٢٤٦) تودوروف ، المبدأ الحوارى ، ص ٨٤ ·

(٢٤٧) انظر : نفســه ، ص ٨٥ ــ ٨٦ ·

(٢٤٨) انظر : أنجينو ، ص ١٠٨ ·

(٢٤٩) انظر : نفســه ·

(٢٥٠) جيرار جينيت ، مدخل لجامع النص ، ص ٩٠ ·

(٢٥١) انظر : روبرت شولز ، السيمياء والتأويل ، ص ٧٧ · ومحمد مفتاح : تحليل الخطاب ، ص ١٣١ ·

(٢٥٢) انظر : عبد الواحد لؤلؤة ، ( التناص مع الشعر الغربى ) ، مجلة الوحدة ، العــدد ٨٢ ــ ٨٣ ، الرباط آب ١٩٩١ ، ص ١٤ ·

(٢٥٣) حازم القرطاجنى ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الخواجة ، ط ٣ ، بيروت ١٩٨٦ ، ص ١٨٩ ·

(٢٥٤) : لؤلؤة ، ( التناص ) ، ص ١٦ ــ ١٨ ·

(٢٥٥) انظر : صبرى حافظ ( التناص واشارات العمل الأدبى ) ، مجلة ألف ، العــدد ٤ ، القاهرة ربيع ١٩٨٤ ، ص ٢٦ ·

(٢٥٦) انظر : طراد الكبيسي ، كتاب المنزلات ، الجزء الأول منزلة الحداثة ، بغداد ١٩٩٢ ، ص ٦٢ ٠

(٢٥٧) انظر : نفسه ، ص ٧٤ ٠

(٢٥٨) القراءات الثلاث من اقتراح كاتب هذه الرسالة ، في تحليله النص نفسه عند نشره أول مرة في باب ( نص ونقد ) ، مجلة الأقلام ، العدد ٨ ، بغداد آب ١٩٨٦ ، ص ١٣١ ٠ ووصفنا النص بأنه قصة خلق شعرية ٠

(٢٥٩) خلدون الشمعة ، الشمس والعنقاء ، دمشق ١٩٧٤ ، ص ١٩٩ ٠

(٢٦٠) نفسه : ص ٢٠٠ ٠

(٢٦١) انظر : عبد الله عساف ، ( اللوحة التشكيلية وأثرها في الصورة الفنية في شعر الحداثة ) ، مجلة الوحدة . العدد ٨٢ ـ ٨٣ ، الرباط يوليو ـ أغسطس ١٩٩١ ، ص ٢٦ ٠

(٢٦٢) انظر : عساف ، ص ٢٨ ٠

(٢٦٣) بن عيسى بو حمالة : الشعري والتشكيلي ـ مقاربة دلالية لعلائق المجاورة ، ضمن كتاب ( مكانة الشعر في الثقافة العربية المعاصرة ) المحور الخامس ، بغداد ١٩٨٧ ، ص ٨٨ ٠

(٢٦٤) نفسه : ص ٩٦ ٠

(٢٦٥) حاتم الصكر : ( نخلتان : نموذج مقارن من قصيدة الحرب المعاصرة ) ، مجلة الأديب المعاصر ، العدد ٣٥ ـ ٣٦ ، بغداد شباط ١٩٨٨ ، ص ٧٢ وما بعدها ٠ والى جانب دراسة هذا التناص ، قدم المحلل مقارنة بين نص الصائغ ونص ( النخل ) للك المطلبي بعد أن درسه متناصا مع نونية المعري ( علاني ٠٠ ) ٠

(٢٦٦) استعان المحلل بنشر لوحة جواد سليم الى جوار قصيدة الصائغ ٠ وقارن رسما للشاعر نفسه مع القصيدة في ديوان لاحق ٠ فاشرك القارىء في رصد التناص ٠

(٢٦٧) سعيد الغانمي ، ( غناء آلة التصوير ـ قراءة في قصيدة : حلم في أربع لقطات ) ، مجلة الأقلام ، العدد ٥ ، بغداد أيار ١٩٩٠ ، ص ٩٠ ٠

(٢٦٨) الغانمي : ص ٩١ ٠

(٢٦٩) انظر : نفسه ، ص ٩٤ ٠

(٢٧٠) انظر : الكبيسي ، كتاب المنزلات ، ج ١ ، ص ٢٨٩ ٠

(٢٧١) انظر : ( التفريق في كتاب الكبيسي بين المتن والمبنى ٠ انظر : الكبيسي ، ص ٢٩٠ وفي مكان آخر حلل فيه قصيدة ( حين تعلمن الأسماء ) نجد مفرداتها مماثلا انظر نفسه ، ص ٧٥ ٠٠

(٢٧٢) انظر : حاتم الصكر ، البئر والعسل ، بغداد ١٩٩٢ ، ص ١٣٣ وما بعدها ٠

(٢٧٣) انظر : فلاديمير بروب ، مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، ترجمة وتقديم ابو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر ، جدة ١٩٨٨ ، ص ١٨٠ وما بعدها ٠

(٢٧٤) انظر : حاتم الصكر ، ما لا تؤديه الصفة ، ص ٧٦ وما بعدها

(٢٧٥) انظر : رجاء عيد ، لغة الشعر ، الاسكندرية ـ مصر ١٩٨٥ ، ص ٢٥٥ ٠ والبيت القديم هو :

بالشام أهلى وبغداد السرى وأنا     بالرقمتين وبالفسطاط خلانى

(٢٧٦) نفسه ، ص ٢٥٩ ٠

(٢٧٧) انظر : عبد الوهاب البياتى ، تجربتى الشعرية ضمن ( ديوان عبد الوهاب البياتى ) ، ج ٢ ، بيروت ١٩٧٢ ، ص ٣٦ وما بعدها ٠ وانظر : صلاح عبد الصبور ، حياتى فى الشعر ضمن ديوان صلاح عبد الصبور ، م ٣ ، بيروت ١٩٧٧ ، ص ١٨٨ ٠

(٢٧٨) انظر . عبد الرضا على ، ( القناع فى الشعر العربى المعاصر ) ، مجلة آداب المستنصرية، العدد ٧ ، بغداد ١٩٩٣ ، ص ١٦٦ ٠ وانظر : محسن أطاميش آداب الملاك ، ص ١٠٣ ــ ١٠٤ ٠ وفاضل ثامر : الصوت الآخر ، ص ٢٧٢ ٠

(٢٧٩) انظر : أطيمش ، ص ١١٢ ٠

(٢٨٠) انظر : عبد الرضا على ، القناع ٠٠٠ ، ص ١٧٨ ٠

(٢٨١) نفسه ، ص ١٨١ ٠

(٢٨٢) محمد مفتاح ، النقد بين المثالية والدينامية ، ص ١٠ ٠

(٢٨٣) ابرامز ، ص ٥٤ ٠

(٢٨٤) سعيد توفيق الخبرة الجمالية . بيروت ١٩٩٢ ص ٤٣٦ ٠

(٢٨٥) وقد تدرس علامات الترقيم جزءا من البنية الايقاعية للنص ولا سيما الوقفة والتنقيط ٠ انظر : حسن الغرفى ، البنية الايقاعية فى شعر حميد سعيد ، بغداد ١٩٨٩ ، ص ٤٥ ــ ٤٧ ٠

(٢٨٦) للتفاصيل ، انظر : الصكر ، الشعر والتوصيل ، ص ٤٩ ــ ٥٠ ٠ وقد درسنا الطباعة وتقنيات القراءة البصرية جزءا ، تحول الحساسية الشعرية وتلقى الشعر معا ٠

(٢٨٧) الشفاهة والكتابية ، ص ٢٧٧ ٠

(٢٨٨) انظر جاكوب كورك ، اللغة فى الأدب الحديث ، ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل ، بغداد ١٩٨٩ ، ص ٢٥٧ ، وانظر : كمال خير بك ، ص ١٥٠ ٠

(٢٨٩) انظر : شعيب حليفى ، ( النص الموازى للرواية ــ استراتيجية العنوان ) ، مجلة الكرمل ، العدد ٤٦ ، قبرص ١٩٩٢ ، ص ٨٣ ٠

(٢٩٠) انظر : علوى الهاشمى ، ( تشكيل فضاء النص الشعرى بصريا ) ، مجلة الوحدة ، العدد ٨٢ـ٨٣ ، الرباط ١٩٩١ ، ص ٨٣ ٠

(٢٩١) حليفى : ص ٨٢ ٠

(٢٩٢) محمد الماكرى ، الشكل والخطاب ، ص ٥ ٠

(٢٩٣) انظر : نفسه ، ص ١٠٥ وما بعدها ٠

(٢٩٤) نفسه ، ص ٢٦٠ ٠

(٢٩٥) تزعم محمد بنيس فى ( بيان الكتابة ) عام ١٩٨١ الدعوة الى كتابة القصائد بالخط المغربى ردا على ما أسماه « دكتاتورية المشرق ومركزيته » ٠ انظر : بنيس ، حداثة السؤال ، ص ٩ وما بعدها ٠ وقد ناقشنا الأسس الفنية والفكرية للبيان فى كتابنا : الشعر والتوصيل ، مبحث : المقترح المغربى لحداثة تراجعية ، ص ٨١ وما بعدها ٠

(٢٩٦) انظر : علوى الهاشمى ، ( تشكيل فضاء النص ) ، ص ٨٢ ٠

(٢٩٧) نفسه ، ص ٩١ ٠

(٢٩٨) انظر : كمال خيربك ، ص ١٠٥ ٠

(٢٩٩) كمال خيربك ، ص ١٥٢ ٠

(٣٠٠) انظر : محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب ، ص ٤٧ وما بعدها ٠

(٣٠١) نفسه : ص ١٠٣ ٠

(٣٠٢) نفسه ٠

(٣٠٣) انظر : نفسه ، ص ١٠٥ ٠

(٣٠٤) انظر : نفسه ، ص ١٠٦ ٠

(٣٠٥) نفسه ، ص ١٧٦ ٠

(٣٠٦) نفسه ، ص ١٨٠ ٠

(٣٠٧) ياسين النصير ، الاستهلال ـ فن البدايات فى النص الادبى ، بغداد ، ١٩٩٣ ٠

(٣٠٨) انظر : نفسه ، ص ٢٥ و ٨ ٠ ويشبهها بالبيضة المخصبة أوسدى الحائك أو الجنين الكامل ٠

(٣٠٩) انظر : نفسه ، ص ١٥ ٠

(٣١٠) نفسه ، ص ٢١٨ ٠

(٣١١) نفسه ، ص ٢١٧ ٠

(٣١٢) يقر بارت عفوية الاستهلال واعتباطيته على مستوى الكتابة ٠ ولكنه يسمى الاستهلال البلاغى . « التدشين المقنن للخطاب » ٠ بارت البلاغة القديمة ، ص ١٤٢ ٠

(٣١٣) لايهتم النصير فى تنظيراته للاستهلال ، أو تطبيقاته بأى مستو للتلقى ٠ بل يدرسه على أساس فنى يتصل بالمرسل حسب ٠ ولم يوضح صلة الاستهلال بالمتن أو أو النهايات ٠

(٣١٤) سعيد علوش : النقد الموضوعاتى ، الرباط ١٩٨٩ ، ص ١٢ ٠

(٣١٥) انظر : عبد الكريم حسن ، الموضوعية البنيوية ، بيروت ١٩٨٣ ، ص ٣٨ ٠

(٣١٦) يعد باشلار الأب الروحى للنقد الموضوعاتى ٠ أما ريشار فهو مطلق النظرية ومصطلحاتها ٠ ينظر . علوش ، ص ٢٣ ٠

(٣١٧) فؤاد أبو منصور ، ص ١٨٨ ٠

(٣١٨) انظر : نفسه ، ص ١٨٩ ٠

(٣١٩) انظر : نفسه ، ص ١٩٠ ٠

(٣٢٠) حميد لحمدانى ، سحر الموضوع ، الدار البيضاء ١٩٩٠ ، ص ٣٥ ٠

(٣٢١) ابو منصور : ص ١٩٧ ٠ وينظر : لحمدانى ، ص ٢٧ ، حول تقبل الموضوعاتيين لمناهج النقد المختلفة ومنها : البنيوية والنفسية واللسانية ٠

(٣٢٢) انظر : ص ١١٨ من هذا البحث ٠

(٣٢٣) انظر : لحمداني ، ص ٤٤ ـ ٤٥ ٠ ومناقشته لدراسات غالي شكري حول الرواية العربية ٠ وانظر : علوش ، ص ٤٣ الذى يشير الى دراسة على شلق ( القبلة فى الشعر العربى ) مثالا لهذا المنحى الموضوعي اللامنهجي ٠

(٣٢٤) انظر : مصطفى ناصف ، اللغة بين البلاغة والأسلوبية ، ص ٢٤٤ ٠

(٣٢٥) انظر : مصطفى ناصف ، نصرية المعنى فى النقد العربى ، ط ٢ ، بيروت ١٩٨١ ، ص ١٦٠ ٠

(٣٢٦) عبد الكريم حسن ، ص ٤٩ ٠

(٣٢٧) انظر : نفسه ، ص ٤٢ والتنبه على خطر الاختلاف الموضوعي منقول عن جيرار جينيت ٠

(٣٢٨) انظر : نفسه ، ص ١٤ ، وهامشها ٠

(٣٢٩) يقول غريماس فى مناقشة اطروحة حسن ان موضوعيته معجمية لا ادبية ٠ انظر : حسن ، ص ١٥ ٠

(٣٣٠) انظر : لحمداني ، ص ٩٩ ٠

(٣٣١) انظر : حسن ، ص ١٢٩ ـ ١٣١ ٠

(٣٣٢) انظر : علوش ، ص ٦٨ ٠

(٣٣٣) يذكر علوش رسالتين بالفرنسية ، الأولى لكيتى سالم ( القلق فى قصص موباسان ) ٠ والثانية لعبد الفتاح كيليطو ( موضوعاتية القدر فى روايات مورياك ) لم تنقلا الى العربية ٠ علما بأن كيليطو انتقد دراسته لاحقا ٠ وقال « انه أضاع ست سنوات فى انجازها بدون جدوى » ٠ انظر : علوش ، ص ٤٣ و ٥٣ ٠

(٣٣٤) مصطفى ناصف : رؤية داخلية فى قصيدة يمانية ٠ ضمن كتاب : النص المفتوح ـ قراءة فى شعر المقالح ـ جماعة من النقاد ، بيروت ١٩٩١ ، ص ٢٧ ٠

(٣٣٥) انظر : مناف منصور ، الانسان وعالم المدينة فى الشعر العربى الحديث ، بيروت ١٩٧٨ ٠

(٣٣٦) انظر نفسه ، ص ١٤ ـ ١٥ ٠

(٣٣٧) انظر نفسه ، ص ١٥٢ ٠

(٣٣٨) انظر نجيب العوفي ، ظواهر نصية ، الدار البيضاء ١٩٩٢ . ص ٢٩ وما بعدها ٠

(٣٣٩) نفسه ، ص ٣١ ٠

(٣٤٠) انظر : على عباس علوان ، ( نموذج الفدائى فى الشعر العربى ) ، مجلة الكلمة ، العدد ٥ ـ أيلول ١٩٧٢ ، ص ٣٣ ٠

(٣٤١) هذا التمييز بين أصوات الشعر منقول عن اليوت من دون احالة اليه ٠ انظر : اليوت : مقالات فى النقد الادبى ، ترجمة لطيفة الزيات ، القاهرة ، د٠ت٠ ص ٦١ ٠

(٣٤٢) على عباس علوان : ص ٣٥ ٠

(٣٤٣) انظر : نفسه ، ص ٣٦ ٠

(٣٤٤) عبد العزيز المقالح ، صدمة الحجارة ، بيروت ١٩٩٢ ، ص ١٩ ٠

(٣٤٥) نفسه ، ص ٦١ ٠

(٣٤٦) على جعفر العلاق : دماء القصيدة الحديثة ، بغداد ١٩٨٩ ، ص ٨٤ ٠

(٣٤٧) انظر : نفســه ، ص ٩٤ و ٩٥ ٠

(٣٤٨) خالد سليمان ، أنماط من الغموض ، الأردن ١٩٨٧ ٠

(٣٤٩) يرجع ثابت الألوسى الغموض فى الشعر الحديث الى غموض التجربة واللغــة والصورة والأسلوب المحدث ٠ انظر : ثابت الألوسى : ظاهرة الغموض فى الشــعر العربى المعاصر ١٩٤٧ ــ ١٩٦٧ ٠ رسالة دكتوراه ، على الالة الكاتبــة ، بغــداد آب ١٩٨٥ ، ص ٨١ وما بعدها ٠

(٣٥٠) انظر : خالد سليمان ، أنماط من الغموض ، ص ٨٧ ٠

(٣٥١) جاكوبسون ، قضايا الشعرية ، ص ٥١ ٠ ويقارن هذا التعليل برأى الجرجانى الذى يرى الغموض خصيصة تلق تكسب المعنى فضلا وشرفا ٠ انظر الجرجانى : أسرار البلاغة ، ص ١٢٧ ٠

(٣٥٢) انظر : عبد الواحد لؤلؤة ، منازل القمر ، لندن ١٩٩٠ ، ص ١٦ ٠ وانظر تحليله القصير لقصيدة جبرا ابراهيم جبرا ( البوق ) من زاوية رد دعوى الغموض فى الشعر الحديث ٠ انظر : نفسه ، ص ١٧ وما بعدها ٠

(٣٥٣) على الشرع ، بنية القصيدة القصيرة ، ص ٥١ ٠

(٣٥٤) نفسه ، ص ١٠٢ ٠ ويســمى كمال خير بك قصائد أدونيس القصيرة ( قصيدة الومضــة ) انظر : كمال خير بك ، ص ٣٥٨ ٠

(٣٥٥) انظر : ايجلتون ، مقدمة فى النظرية الأدبية ، ص ٢٣٤ ٠

# الخـــــاتمة

اكتسب التحليل النصى أهمية خاصة فى المناهج النقدية المعاصرة ، بسبب التوجه الى النصوص ميدانا لاختبار نظريات النقد المختلفة ، وبروز النزعات النصـية ، ردا على الاهتمام الذى أولاه النقد التقليدى لما حول النصوص من معلومات واخبـار تتصل بحيـاة كتاب النصوص وبيئاتهم والعوامل الاخرى المحيطة بالأعمال ، مما استغرق جهود النقاد وأبعدهـم عن دائرة التشكيل الفنى الداخلى للنصوص وهى هدف التحليل والنقد .

لهذا انبعث بحثنا من الايمان بأن التحليل النصى ثمرة من ثمار الكد المنهجى المعاصر ، وتحديث النقد بالانطلاق من الملفوظ الشعرى نفسه دون اغفال لما ينبثق من النصوص ويتصل بالسيا: العام أو المرجع الذى تنضوى تحتـه .

وقد ميزنا التحليل من تطبيق يسقط القواعد والرؤى والتصورات المنهجية على النصوص بحيث تغدو شواهد وأدلة على صحة تلك الفرضيات الموضوعة سلفا .

ودرسـنا فى ( التمهيد ) مصطلح التحليل النصى ومفهـومه فى تعدد بتنوع المناهج وتختلف باختلاف رؤاها ومنطلقاتها النظرية .

لهذا وجدنا ان لكل منهج مقترحا خاصا بالتحليل النصى يتجه الى عامل من عوامل التجربة الشعرية ، أو عنصر من العناصر التى يتألف منها النص . ولما كان التحليـل يعنى رد المركب الى عنـاصره ، فان المحللين العرب سلكوا الى هذه العملية طرائق متعددة ولم يكتفوا بكشف العناصر النصـية ، بل تعدوا ذلك الى اعادة تركيبها ثانيـة ، طبقا لما تتضمنه من صور الانتظام أو التآلف النصى ، وان توقف فريق عند مرحلة التحليل واكتفى بتسمية العناصر ووصفها . ومن هذه التحليلات ما وجدناه فى الكتب المدرسية التى تولى عناية خاصة بشرح النصوص ونثر أفكارهـا ومعانيها وتفسير مفرداتها ، مغفلة وحدة النصوص وكليتها وترابطها .

وقد نبهنا على إحساس المحللين بصعوبة تحليل الشعر لما ينطوى عليه من تجزئة لوحدته وتفتيت لكليته ، وفصل لعناصره المتآلفة والمركبة بنظام مخصوص . لكن ذلك لم يمنع المنهجين العرب المعاصرين من محاولة تحليل النصوص الشعرية لكشف ما تكتنز من رؤى وأساليب وطرائق مبتدعة فى التأليف والنظم .

وقد انطوت تلك المحاولات على مزالق ومآخذ أوضحناها ، ولعل أبرزها افتقاد قواعد تحليليــة واضحة وملموسة ، واضطراب المصطلح النقدى عند التحليل ، والانفعالات من الاجراءات المنهجية المستقرة ، والتحول من منهج الى آخر ، الى جانب الارتجال والذاتية فى اختيار النصــوص المحللة ، والاقتطاف الجزئى لما يصلح منها للتحليل دون التقيد بوحدتها وتلازم أجزائها ·

ولقد قدمنا لرسالتنا موضحين دوافع اختيار الموضوع وما لمسناه من غياب الدراسات المختصة بالتحليل النصى بالرغم من شيوعه وكثرة أمثلته فى نقدنا الأدبى المعاصر ·

وأوضحنا هدفنا الملخص بتعرف أنماط التحليل النصى ومحركاته المنهجية ، فقسمنا المناهج التى تعتمد التحليل النصى على قسمين : مناهج نصية محورها النص نفسه وهدفها اتخاذه أساسا للتحليل وليس مما يقع خارجا أو حوله · ومناهج أحادية تحلل النصوص جزئيا ، لكونها تبحث عن عامل مهيمن فى صوغ التجربة الشعرية ، أو تحللها تجزيئيــا بالوقوف عند مستوى واحد من مستويات بناء النص الشعرى أو عنصر من عناصره ·

ودرســنا فى ( التمهيد ) مصـــطلح التحليــل النصى ومفهومه فى معجمات اللغــة والفلسفة وعلم النفس والأدب ، ووجدناها متفقة على أن التحليـــل عملية مســتعارة من العلوم الطبيعية لتدل على تفكيك المركب ورده الى عنــاصره التى يتكون منها ، مع التشـــديد على عنصر منها لكونه يتفق مع التصور النظرى للمحلل ·

وعرضنا للمحاولات التحليلية المبكرة فى تراثنا النقدى على ندرتها· فقدمنا مثلين لتحليلات نصية تراثية للباقلانى وعبد القاهر الجرجانى ، لم يوحيا بتطبيق أوسع بسبب انشغال نقادنا بالشروح والتفاسير وتأسيس العلوم النظرية الخاصة باللغة العربية ومنها البلاغة والعروض والنحو ·

أما تحليلات عصر النهضة والنصف الاول من هذا القرن فتميزت بطغيان الدوافع الذتية والخصومات ، وضعف صلتها بالمناهج المعاصرة ، وفهمها المحدود للتراث النقدى العربى · فلم تعطنا تحليلات طه حسين وجماعة الديوان وميخائيل نعيمة وسواهم الاتطبيقات لفرضيات تنبعث من دوافــع ذاتية وذوقيــة ، وتسلك ســبل الانفراد بالأبيات وتجزئة النصوص ومقاضاة مفرداتها ومعانيها لانجاز مهمتها ·

ان التحليـــل لا يعنى إقصــاء التصور النظرى أو اغفــاله ، فغياب النظرية يجعل التحليل مرتجلا وخاليا من الهدف النقدى · لذا عمدنا فى

الفصل الأول من الرسالة الى دراسة أصول التحليل النصي وضوابطه النظرية . وحاولنا حصر لوازم التحليل وعدة المحلل ومنها : الموهبة والذكاء ومعرفة الموروث النوعي للنص المحلل والقدرة على تمييز التجارب الأدبية والتقويم الجمالي لها . ولما كانت المناهج تركز نشاطها في احد اطراف عملية الابداع وهي : المؤلف ، النص ، القارىء ، فقد اقترحنا ان نتأمل لتصورت النظرية للتحليلات النصية على وفق موقفها من: نظرية النص ، وبنيته ، وقراءته . وأبرزنا الاختلاف حولها ، ومدى تأثر عملية التحليل بذلك . الاختلاف فوجدنا أن النظر الى النص يحدد الموقف التحليلي . وعند هذه النقطة من البحث لم نجد بدا من اتخاذ نقد النقد سبيلا لنا ، كي نستجلي آراء المنهجيين العربي ، ونعرض تصوراتهم التى لايصعب ردها الى أصولها في المناهج النقدية المعاصرة في العالم . فالمستويات المقترحة لدراسة النص لا تخرج عن المستوى التركيبي والدلالي والايقاعي . وما تضم من عناصر صوتية ولغوية وصرفية وعروضية وبلاغية ودلالية أو معنوية .

لقد وصفت المناهج النقدية المعاصرة النص على نحو ما تراه من أهمية المستويات أو العناصر . فأصبح النص ( تحفة ) للتأمل والوصف على رأي مدرسة النقد الجديد ، وصار ( دليلا ) أو ( نسيجا ) على رأي البنيويين والأسلوبيين ، وانتقل الى حيز القراءة لاظهار معانيه المغيبة أو المكبوتة . فغدا ( بينة ) لدى لتأويليين و ( ميثاق قراءة ) لدى نقاد التلقي وجمالية الاستقبال، فيما كان ( وثيقة ) على رأي المناهج التقليدية .

وقدمنا في الفصل الثاني أنماطا مختارة من تحليلات المناهج النصية، مقدمين لكل منها بمقدمة تعريفية لنحيط بدوافعها النظرية ونتعرف مؤثراتها المعرفية . ودراسنا في هذا الفصل ثلاثة أنماط هي : التحليلات الفنية التى تنبعث من مؤثر جمالي أو تأثري أو انطباعي عام . فوجدناها تنشيء مقالات نقدية أدبية ، ولاتختط لها مسلكا واضحا في خطوات التحليل ونتائجه ، الى جانب اعتمادها الذوق والحكم المعياري والمثل النصي أسسا وركائز في التحليل .

وعرضنا أمثلة من تحليلات المناهج اللسانية وتفريعاتها ( البنوية المدرسية ، والبنيوية التكوينية والأسلوبية والألسنية ) وهي تتفاوت بالرغم من اعتمادها الدليل اللساني واستقصائها بنى النصوص المحللة وملفوظاتها . ثم ختمنا هذا الفصل بعرض أنماط تحليلية عربية من المناهج التي تلت البنيوية ومنها : التأويل والتفكيك والسيميولوجيا والقراءة والتلقي . وتمتاز بنقلها نشاط النقد الى القراءة وما يصبه القارىء

من تصـــورات على النص المحلل ، بعـــد أن انحصر ذلك النشاط بالمؤلف أو بالنص من دون تلقية عند القراءة ٠

وفي الفصل الثالث درسنا ما اطلقنا عليه المناهج الأحادية ٠ ومنها : الجزئية التي تعد النص مثالا لهيمنة عامل من عوامل التجربة الشعرية ٠ فالواقعية ترى النص المحلل مناســبة الاستقصاء أثر الواقع الخارجي في تشكيل النص ٠ وتلتقى معها مناهج أخرى من بينها المنهج النفسى الذى يبحث محللوه عن العوامل النفسيه الفاعلة في النص مهملين المستويات والعناصر الاخرى ، والمنهج الأسطورى الرمزى الذى يرد بنيه النص الى اثر اللاوعى الجمعى والموروث الأسطورى فى كتابة القصيدة ٠

اما التحليلات التجزيئية فمثلنا لها بالتحليلات اللغوية التى يتركز جهدها فى اظهار لغـــة النص ووصف مفرداته وجمله وتبويبها وحصرهـــا واظهار ما تكرر منها ٠ فعرضنا التحليلات الصوتية والبلاغية والموضوعية والعروضية والايقاعية ٠ وكلها تنطلق من تجزئة النص والانفراد بعنصر واحد من عناصره ٠ واضفنا اليها تحليلات تجزيئية مستحدثة تنطلق من التناص وتبحث عن وجود النصوص الأخرى داخل النص المحلـــل ٠ والتحليلات الظاهرية التى تتأمل سطح النص وخطيته وتشكله الظاهر ، وما يمكن أن تضيف عوامل كتابته وهيئته الى عملية القراءة ٠ ولم يكن هدف الرسالة حصر التحليلات النصية أو جردها ؛ بل رؤية طرائق التحليل وخطواته واجراءاته ، وبيـــان ما يظل غائبا أو مفقودا بسبب الانطلاق من موقع منهجى يمتثل لضوابط نظرية سابقة ٠

وقد ســجلنا مآخذنا على كل نمط ، وبينا مزاياه وفضائله ٠ لكننا نستطيع فى ختام بحثنا أن نجمل تصورنا للتحليل النصى الذى نراه فعل قراءة وتلق وادراكا جماليا لا يلتزم بمقصدية الشاعر ، أو ما يريد من كتابة نصه ٠ ونرى أن لموجات القراءة أثرا فى التحليل ما دام النص المحلل مكتوبا تحف بمتنه عوامل أخرى تتصل بهيئته بدءا بعنوانه وانتهاء بما يرد من ذكر لتاريخ كتابته أو مكان الكتابة ٠ مع مراعاة الجمل الشعرية وما يربط بعضها ببعض من علامات ترقيم وفواصل أو بياض متعمد ، وهى أمور لم تراعها أغلب التحليلات التى عرضناها ٠

ونرى أن القارىء المحلل يضع يديه أولا على بؤرة مولدة للنص تشع فى مركزه المتخيل وتنتشر الى أطرافه وزواياه ، وتتنوع صياغتها فى أنحاء النص المحلل ٠ الى جانب ذلك نرى أن التحليل يجب أن يكون شموليا ،

لا يهمـل عنصرا أو مستوى من عناصر النص ومستوياته ، انطـلاقا من ايمانا بوحدة النص وتلازم عناصره وكليته ·

وفى هذا المجال يجدر بنا أن نفرق بين الجوانب الفنية والجمالية · فالفنية تتصل بالمزايا الداخلية للنص وطرائق انتظامه وعلاقات عناصره ، أما الجمالية فتتعلق بقراءته واظهار معانيه وأبنيته الى جانب معرفة القارىء وذخيرته ، وما اكتسب من مهارات قراءة ونقـد · وهذا ما لم نجده فى اغاب التحليلات النصية التى عرضناها · فهى تمزج بين شعرية النص أى انتظامه الفنى ، وجمالية النص أى قراءته وتحليله ·

ونرى أن انفتاح النص يعنى تعقب ما يحتويه من استعانة بالسرد ، أو الوسائل الفنية المستعارة من أجناس ادبية وفنية مجاورة للأدب ومنها : السينما والمسرح والموسيقى ، لما لها من أهمية فى تشكيل وعى الشاعر والقارىء معا · ووسعنا بذلك حقـل دراسة التنـاص المقتصر على وجود نصوص مشابهة · لقد كانت دراستنا للتحليل النصى مناسبة لاظهار أثر المناهج النقدية الغربية فى نقـادنا ، وعرض تصورهـم للصلة بتراثنـا النقدى ، وما يرون من علاقـة بين النص ومرجعه فى الواقـع والحياة ، وما يضم من عناصر ومستويات ·

وهذا كله يسوغ عد التحليـل النصى ميدانا اختباريـا للنظريـات والرؤى المنهجية التى تتعـدل وتتكيف وتتغير خلال عمليـة التحليـل ، فتغتنى ، وتتنوع ، وتتطور ، وتعطى النص فى الوقت نفسه عوامل حياة وفاعليـة توثق صلته بالقـارىء ، وتمنحه وجودا متجددا مع كل قراءة وتحليـل ·

## المصــادر والمراجـــع

### ١ ـ الكتب

● **الأنوسي ( د. ثابت عبد الرازق ) :**

ـ شعرية النص فى خطابنا النقدى ، ضمن أعمال ندوة اتجاهات النقد . تنظر : جامعة الموصل .

● **الآمدى ( الحسن بن بشر ) :**

ـ الموازنــة بين أبى تمام والبحترى ، تحقيــق محمد محيى الدين عبد الحميد ، المكتبة العلمية ، بيروت د.ت.

● **ابراهيــم ( د. ريكان ) :**

ـ نقد الشعر فى المنظور النفسى ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٩ .

● **ابراهيم ( د. زكريا ) :**

ـ مشكلة البنية أو أضــواء على البنيوية ، مكتبــة مصر ، القاهرة د.ت .

● **ابن جعفر ( قدامة ) :**

ـ نقد الشعر ، تحقيق د. محمد خفاجى ، دار الكتب العلميــة ، بيروت د.ت .

● **ابن قتيبة ( عبد الله بن مسلم ) :**

ـ الشعر والشعراء ، تحقيق دى جوجى ، دار صادر ( عن طبعة برلين ) ، ١٩٠٢ .

● **ابن منظور ( محمد بن مكرم ) :**

ـ لسان العرب المحيط ، دار صادر ـ دار بيروت ، ١٩٥١ .

● **أبو ديب ( د. كمال ) :**

ـ جدلية الخفاء والتجلى ـ دراسات بنيوية فى الشعر ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٩ .

- الرؤى المقنعة - نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى - ج ١ - البنية والرؤيا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٦ ·
- فى البنية الايقاعية للشعر العربى - نحو بديل جذرى لعروض الخليل ، ومقدمة فى علم الايقاع المقارن ، ط ٢ ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٨١ ·
- فى الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العلمية ، بيروت ١٩٨٧ ·

● **أبو زيد ( د· نصر حامد ) :**
- مفهوم النص - دراسة فى علوم القرآن ، المركز الثقافى العربى، بيروت - الدار البيضاء ١٩٩٠ ·
- اشكاليات القراءة وآليات التأويل ، ط ٢ ، المركز الثقافى العربى ، بيروت - الدار البيضاء ١٩٩٢ ·

● **أبو شريفة ( عبد القادر وحسين لافى قزق ) :**
- مدخل الى تحليل النص الأدبى ، دار الفكر ، عمان ١٩٩٣ ·

★ **أبو منصور ( د· فؤاد ) :**
- النقد البنيوى الحديث فى لبنان وأوربا · نصوص - جماليات - تطلعات ، دار الجيل ، بيروت ١٩٨٥ ·

● **أبو ناضر ( د· موريس ) :**
- الألسنية والنقد الأدبى فى النظرية والممارسة ، دار النهار للنشر ، بيروت ١٩٧٩ ·

● **أحمد ( عبد الفتاح محمد ) :**
- المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى - دراسة نقدية ، دار المناهل ، بيروت ١٩٨٧ ·

● **أحمد ( د· محمد فتوح ) :**
- الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ، ط ٣ ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٨٤ ·

● **أدونيس ( على أحمد سعيد ) :**
- سياسة الشعر ، دار الآداب ، بيروت ١٩٨٥ ·
- كلام البدايات ، دار الآداب ، بيروت ١٩٨٩ ·

● **اسماعيل ( د · عز الدين ) :**

ـ الأسس الجمالية في النقد العربي ـ عرض وتفسير ومقارنة ، ط ٣ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٦ ·

ـ التفسير النفسي للأدب ، ط ٤ ، دار العودة ، بيروت ١٩٨١ ·

● **أطيمش ( د· محسن ) :**

ـ دير الملاك · دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ١٩٨٢ ·

● **اليوت ( ت · س ) :**

ـ فائدة الشعر وفائدة النقد ، ترجمة يوسف نور عوض ، دار القلم ، بيروت ١٩٨٢ ·

ـ مقالات في النقد الأدبي ، ترجمة د· لطيفة الزيات ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة د·ت ·

● **أمين ( عبد القادر حسن ) وجماعة :**

ـ اللغة العربية العامة لأقسام غير الاختصاص ، وزارة التعليم العالي ، بغداد د·ت ·

● **أنجينو ( مارك ) :**

ـ مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد ، ضمن كتاب في أصول الخطاب النقدي الجديد · تنظر : جماعة ·

● **أوكونور ( وليم فان ) :**

ـ النقد الأدبي ، ترجمة صلاح أحمد ابراهيم ، دار صادر ـ دار بيروت ، بيروت ١٩٦٠ ·

● **أونج ( والتر ج · ) :**

ـ الشفاهية والكتابية ، ترجمة د· حسن البنا عز الدين ، سلسلة عالم المعرفة ـ ١٨٢ ـ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٩٤ ·

● **ايجلتون ( تيري ) :**

ـ مقدمة في النظرية الأدبية ، ترجمة ابراهيم جاسم العلي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٩٢ ·

- النقد والأيديولوجية ، ترجمة فخرى صالح ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت ١٩٩٢ ·

● **ايخنباوم ( بوريس ) :**

- نظرية المنهج الشكلى ، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلى · تنظر : جماعة ·

● **ايكو ( أمبرتو ) :**

- تحليل البناء الأدبى ، ضمن كتاب ( حاضر النقد الأدبى ) · ينظر : طائفة من الأساتذة ·
- القارىء النموذجى ، ترجمة أحمد بوحسن، ضمن كتاب ( طرائق النقدى ) · ينظر : جماعة من الباحثين ·
- تحليل اللغة الشعرية ، ضمن كتاب ( فى أصول الخطاب تحليل السرد ) · ينظر : جماعة من الباحثين ·

● **ايلسبورغ ( يا · اى ) :**

- مدخل ، ضمن كتاب : نظرية الأدب · ينظر : عدد من الباحثين ·

● **باختين ( م· ب ) :**

- قضايا الابداع الفنى عند دوستويفسكى ، ترجمة د· جميل نصيف التكريتى ، دار الشؤون الثقافية — سلسلة المائة كتاب ، بغداد ١٩٨٦ ·

● **بارت ( رولان ) :**

- البلاغة القديمة ، ترجمة عبد الكبير الشرقاوى ، نشر الفنك للغة العربية ، الدار البيضاء ١٩٩٤ ·
- درس لسيميولوجيا ، ترجمة عبد السلام بنعبد العالى ، دار توبقال ، الدار البيضاء ١٩٨٦ ·
- لذة النص ، ترجمة فؤاد صفا والحسين سحبان ، دار توبقال ، الدار البيضاء ١٩٨٨ ·

★ **باروت ( محمد جمال ) :**

- الحداثة الأولى ، اتحاد كتاب وأدباء الامارات ، الشارقة ١٩٩١ ·

● **باسكادى ( بول ) :**

ـ البنيوية التكوينية ولوسيان كولدمان ، ضمن كتاب البنيوية التكوينية والنقد الأدبى · تنظر : جماعة ·

● **الباقلانى ( أبو بكر محمد بن الطيب ) :**

ـ اعجاز القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر ، ط ٣ ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٨٦ ·

● **البحراوى ( د· سيد ) :**

ـ موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٨٦ ·

● **برادبرى ( مالكولم وجيمس ماكفارلن ) :**

ـ الحداثة ١٨٩٠ ـ ١٩٣٠ ، ترجمة مؤيد حسن فوزى ، دار المأمون ، بغداد ١٩٨٧ ·

● **برادة ( د· محمد ) :**

ـ دراسة الخطاب الأدبى ، ضمن الخطاب الأدبى فى المدرسة المغربية · تنظر : جامعة محمد الخامس ·

ـ محمد مندور ، وينظير النقد الأدبى ، دار الآداب ، بيروت ١٩٧٩ ·

● **بروب ( فلاديمير ) :**

ـ مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، ترجمة وتقديم أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر ، النادى الأدبى الثقافى جدة ١٩٨٩ ·

● **البستانى ( فؤاد افرام ) :**

ـ الأعشى الأكبر ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ١٩٣٢ ·

ـ كعب بن زهير : بانت سعاد ومقطعات شتى ـ درس ومنتخبات ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ١٩٣٣ ·

● **البستانى ( محمود ) :**

ـ فى النظرية النقدية ، وزارة الأعلام ، سلسلة كتاب الجماهير ـ ١ ـ ، بغداد ١٩٧١ ·

● البعلبكى ( منير ) :

ـ المورد ـ قاموس انكليزى ـ عربى ـ ط ٣ ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٦٩ ·

● بلانش ( جان و ج · ب· بونتاليس ) :

ـ معجم مصطلحات التحليل النفسى ، ترجمة مصطفى حجازى ، ط ٢ ، المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت ١٩٨٧ ·

● بليث ( هنريش ) :

ـ البلاغة والأسلوبية ـ نحو نموذج سيميائى لتحليل النص ، ترجمة د· محمد العمرى ، منشورات دراسات سال ، الدار البيضاء ١٩٨٩ ·

● بن حسن ( حسن ) :

ـ النظرية التأويلية عند ليكور ، دار تينمل ، مراكش المغرب ١٩٩٢ ·

● بن عمر ( محمد صالح ) :

ـ العربية وثورة المناهج الحديثة ، دار الرياح الأربع ، تونس ١٩٨٦ ·

● بنيس ( محمد ) :

ـ حداثة السؤال ـ بخصوص الحداثة العربية فى الشعر والثقافة، دار التنوير والمركز الثقافى العربى ، بيروت ـ الدار البيضاء ١٩٨٥ ·

ـ ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب ـ مقاربة تكوينية ، ط ٢ دار التنوير والمركز الثقافى العربى ، بيروت ـ الدار البيضاء ، ١٩٨٥ ·

● بياجيه ( جان ) :

ـ البنيوية ، ترجمة عارف منيمنة و د· بشير أوبرى ، ط ٤ ، دار عويدات ، بيروت ١٩٨٥ ·

● البياتى ( عبد الوهاب ) :

ـ ديوان عبد الوهاب البياتى ، ج ٢ ، دار العوادة ، بيروت ١٩٧٢·

● **بوحمالة ( بنعيسى )**

ـ الشعرى والتشكيلى ـ مقاربة دلالية لعلائق المجاورة ـ نموذج قصيدة ( الموت فى الحب ) للبياتى • ضمن كتاب مكانة الشعر فى الثقافة العربية المعاصرة • ينظر : جماعة من الباحثين •

● **تاديبه ( لاان ايف ) :**

ـ النقد الأدبى فى القرن العشرين ، ترجمة منذر عياشى ، مركز الانماء الحضارى ، حلب سورية ١٩٩٣ •

● **التكريتى ( د• جميل نصيف ) :**

ـ المذاهب الأدبية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩٠ •

● **تودوروف ( تزفيتان ) :**

ـ الشعرية، ترجمة شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال، الدار البيضاء ١٩٨٧ •

ـ المبدأ الحوارى ـ دراسة فى فكر ميخائيل باختين ، ترجمة فخرى صالح ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩٢ •

ـ مقولات السرد الأدبى ، ترجمة حسين سحبان وفؤاد صفا ، ضمن كتاب ( طرائق تحليل السرد الأدبى ينظر : جماعة من الباحثين •

ـ نقد النقد ـ رواية تعلم ، ترجمة د• سامى سويدان ، ط ٢ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٦ •

● **توفيق ( سعيد ) :**

ـ الخبرة الجمالية • دراسة فى فلسفة الجمال الظاهراتية ، المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت ١٩٩٢ •

● **ثامر ( فاضل ) :**

ـ الصوت الآخر • الجوهر الحوارى للخطاب الأدبى ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٩٢ •

● **الثعالبى ( عبد الملك بن محمد ) :**

ـ نثر النظم وحل العقد ، دار الرائد العربى ، بيروت ١٩٨٣ •

● **جارجى ( سيمون ) :**

ـ الموسيقى العربية ، ترجمة جمال الخياط ، دار الشؤون الثقافية. بغداد ١٩٨٩ ·

● **جارودى ( روجيه ) :**

ـ واقعية بلا ضفاف · بيكاسو ـ سان جون بيرس ـ كافكا ، ترجمة حليم طوسون ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٨ ·

● **جاكبسون ( رومان ) :**

ـ قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولى ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء ١٩٨٨ ·

ـ القيمة المهيمنة · ينظر : كتاب نظرية المنهج الشكلى فى : ( جماعة ) ·

● **جامعة محمد الخامس :**

ـ أعمال ندوة الخطاب الأدبى بالمدرسة المغربية ، كلية الآداب، والعلوم الانسانية ، الرباط ١٩٧٩ ·

ـ نظرية التلقى · اشكالات وتطبيقات ، كلية الآداب والعلوم، الانسانية ، الرباط ١٩٩٣ ·

● **جامعة الموصل :**

ـ ندوة اتجاهات النقد الأدبى الحديث فى العراق ، كلية التربية ، الموصل ١٩٨٩ ·

● **جبرا ( جبرا ابراهيم ) :**

ـ الرحلة الثامنة · دراسات نقدية ، ط ٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٩ ·

ـ النار والجوهر ـ دراسات فى الشعر ، ط ٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨٢ ·

● **الجرجانى ( الشريف ) :**

ـ كتاب التعريفات ، ط ٢ ، مكتبة لبنان ، بيروت ١٩٨٥ ·

● **الجرجاني ( عبد العزيز ) :**

ـ الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل ابراهيم وعلى محمد البجاوي ، ط ٤ ، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة ١٩٦٦ .

● **الجرجاني ( عبد القاهر ) :**

ـ أسرار البـــلاغة ، تحقيق هـ . ريتر ، ط ٢ ، مكتبـــة المثنى ، بغداد ١٩٧٩ .

ـ دلائل الاعجـــاز في علم المعاني ، تصـــحيح محمـــد عبـــده ومحمد الشنقيطي ، دار المعرفة ، بيروت ١٩٧٨ .

● **جماعة من الباحثين :**

ـ اشـــكاليات المنهج في الفكر العـــربي والعلوم الانسانية ، دار توبقال ، الدار البيضاء ١٩٨٧ .

● **جماعة من الباحثين :**

ـ في أصول الخطاب النقدي الجديد ، ترجمة أحمـــد المديني ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٧ .

● **جماعة من الباحثين :**

ـ قضايا المنهج في اللغة والأدب . دار توبقال ، الدار البيضـــاء ١٩٨٧ .

● **جماعة من الباحثين :**

ـ نظرية المنهج الشكلي . نصوص الشكلانيين الروس ، ترجمـــة ابراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربيـــة للناشرين ، بيروت ـ الرباط ١٩٨٢ .

● **جماعة من الباحثين :**

ـ حركات التجديد في الأدب العـــربي ، دار الثقافة ، القـــاهرة ١٩٧٥ ـ ١٩٧٦ .

● **جماعة من الباحثين :**

ـ مكانة الشعر في الثقافة العربيـــة المعاصرة ـ المحور الخامس الشعر والأجناس الأدبية ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٧ .

● **جماعة من الباحثين :**

ـ طرائق تحليل السرد الأدبي ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، سلسلة ملفات ١ ، الرباط ١٩٩٢ ٠

● **جماعة من الباحثين :**

ـ البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، راجع الترجمة محمد سبيلا ، مؤسسة الأبحاث الجامعية ، بيروت ١٩٨٤ ٠

● **جماعة من المدرسات :**

ـ مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص ، دار الحداثة ، بيروت ١٩٨٥ ٠

● **جماعة من النقاد والشعراء :**

ـ النص المفتوح ـ قراءة في شعر عبد العزيز المقالح ، دار الآداب ، بيروت ١٩٩٢ ٠

● جومسكي ( نعوم ) :

ـ البنى النحوية ، ترجمة د ٠ يوئيل يوسف عزيز ، سلسلة المائة كتاب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٧ ٠

ـ محاضرات ودن ـ تأملات في اللغة ، ترجمة د ٠ مرتضى جواد باقر ود ٠ عبد الجبار محمد علي ، سلسلة المائة كتاب الثانية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩٠ ٠

● **جيرو ( بيير ) :**

ـ الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة د ٠ منذر عياشي ، مركز الانماء القومي ، بيروت د ٠ ت ٠

ـ علم الاشارة ( السيميولوجيا ) ، ترجمة د ٠ منذر عياشي ، دار طلاس ، دمشق ١٩٨٨ ٠

ـ علم الدلالة ، ترجمة د ٠ منذر عياشي ، دار طلاس ، دمشق ١٩٨٨ ٠

● **جينيت ( جيرار ) :**

ـ مدخل لجامع النص ، ترجمة عبد الرحمن أيوب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد د ٠ ت ٠

● حافظ ( د · صبرى ) :

ـ استشراف الشعر ـ دراسات أولى فى نقـــد الشعر العـــربى الحديث ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٥ ·

● حسن ( د · عبد الكريم ) :

ـ الموضوعية البنيوية ـ دراسة فى شـــعر الســياب ، المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت ١٩٨٣ ·

● حسين ( د · طه ) :

ـ حافظ وشوقى ، منشورات الخانجى وحمـدان ، القاهرة ـ بيروت ، ١٩٣٣ ·

ـ حديث الأربعاء ، ج ٣ ، ط ٩ ، دار المعـــارف بمصر ، القاهرة ١٩٧٤ ·

ـ فى الأدب الجاهلى ، ط ٢ ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٢٧ ·

● خطـــابى ( محمد ) :

ـ لسانيات النص · مدخل الى انسجام الخطاب ، المركز الثقافى العربى ، بيروت ـ الدار البيضاء ١٩٩١ ·

● خلف الله ( د · محمد ) :

ـ من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده ، مطبعة لجنـــة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٤٧ ·

● خمرى ( د · حسين ) :

ـ بنية الخطاب النقدى ، دار الشؤون الثقافية العـــامة ، بغـداد ١٩٩٠ ·

● خورى ( الياس ) :

ـ دراسات فى نقد الشعر ، ط٣ ، مؤسسة الأبحاث العربيـــة ، بيروت ١٩٨٦ ·

● الخياط ( د · جـلال ) :

ـ الشعر العراقى الحديث ـ مرحلة وتطور ، ط٢ ، دار الرائـــد العربى ، بيروت ١٩٨٧ ·

ـ المثال والتحول فى شعر المتنبى وحياته ، ط ٢ ، دار الرائـــد العربى ، بيروت ١٩٨٧ ·

ـ المنفى ـ الملكوت · كلمات فى الشعر والنقد ، شركة المعرفة ، بغـداد ١٩٨٩ ·

● خير بك ( كمال ) :

ـ حركة الحداثة فى الشعر العربى المعاصر · دراسة حول الاطار الاجتماعى والثقافى للاتجاهات والبنى الأدبية ، دار المشرق ، بيروت ١٩٨٢ ·

● الدروبى ( د · سامى ) :

ـ علم النفس والأدب · معرفة الانســـــان بين بحوث علم النفس وبصيرة الأديب والفنان ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٧١ ·

● درويش (اسيمة ) :

ـ مســـار التحولات · قراءة فى شــعر أدونيس ، دار الآداب ، بيروت ١٩٩٢ ·

● ديتش ( ديفيد ) :

ـ مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق ، ترجمة محمد يوسف نجـم ، دار صادر ، بيروت ١٩٦٧ ·

● ديريدا ( جـاك ) :

ـ الكتابة والاختلاف ، ترجمـــة كاظم جهاد ، دار توبقـــال ، الدار البيضاء ١٩٨٨ ·

● ديشين ( أندريه ـ جاك ) :

ـ استيعاب النصوص وتأليفها ، ترجمـــة هيثم لمع ، المؤسســـة الجامعية للدراسات ، بيروت ١٩٩١ ·

● دى مان ( بول ) :

ـ العمى والبصيرة ـ مقـــالات فى بلاغة النقد المعاصر ، ترجمـــة سعيد الغانمى ، اصدارات المجمع الثقافى ، أبو ظبى ١٩٩٥ ·

● راى ( وليم ) :

ـ المعنى الأدبى مـن الظاهراتيـــة الى التفكيكية ، ترجمـــــة د · يوئيل عزيز ، دار المأمون ، بغداد ١٩٨٧ ·

● الربيعي ( د · محمود ) :

ـ قراءة الشعر ، مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٨٥ ·
ـ مقالات نقدية ، مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٨٣ ·

● رتشاردز ( ١ · ١ ) :

ـ مبادىء النقد الأدبي ، ترجمة د · مصطفى بدوى ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة ، القاهرة ١٩٦٣ ·

● ريفاتير ( ميكائيل ) :

ـ معايير تحليل الأسلوب ، ترجمة حميد لحمدانى ، منشورات دراسات سال ـ الدار البيضاء ١٩٩٣ ·

ـ سيميوطيقا الشعر دلالة القصيدة ، ترجمة فريال غزول ، ضمن كتاب أنظمة العلامات · ينظر : قاسم ( سيزا ) ·

● الريفى ( د · هشام ) :

ـ الخط والدائرة · الأسطورى فى ( أغانى الحياة ) ، ضمن كتاب ( دراسات فى الشعرية ) · انظر : مجموعة من الأساتذة ·

● الزبيدى ( د · سعيد جاسم ) :

ـ تحليل القصيدة فى النقد العراقى المعاصر ، ضمن أعمال ندوة اتجاهات النقد · تنظر : جامعة الموصل ·

● الزبيدى ( مرشد ) :

ـ بناء القصيدة الفنى فى النقد العربى القديم والمعاصر ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٩٤ ·

● زكريا ( د · ميشال ) :

ـ الألسنية ( علم اللغة الحديث ) مبادئها وأعلامها ، بلا مطبعة أو دار نشر ، بيروت ١٩٨٠ ·

● زكى ( د · أحمد كمال ) :

ـ النقد الأدبى الحديث ـ أصوله واتجاهاته ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٢ ·

● الزناد ( الأزهر ) :

ـ نسيج النص · بحث مايكون فيه الملفوظ نصا ، المركز الثقافى العربى ، بيروت ـ الدار البيضاء ١٩٩٣ ·

● **الزيدى ( توفيق ) :**

ـ تأسيس الخطاب النقدى · أطروحة الجمحى ، الدار العربية للكتاب ، تونس ١٩٩١ ·

● **سارتر ( جان بول ) :**

ـ ما هو الأدب ، ترجمة جورج طرابيشى ، المكتب التجارى ، بيروت ١٩٦١ ·

● **السحرتى ( مصطفى عبد اللطيف ) :**

ـ الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ، مطبعة المقتطف ، القاهرة ١٩٤٨ ·

● **سرحان ( د· سمير ) :**

ـ النقد الموضوعى ، ط٢ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩٠ ·

● **السرغينى ( د · محمد ) :**

ـ محاضرات فى السيميولوجيا ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ١٩٨٧ ·

● **سلطان ( د · منير ) :**

ـ البديع فى شعر شوقى ، منشأة المعارف ، الأسكندرية مصر ١٩٧٧ ·

● **السعدنى ( د · مصطفى ) :**

ـ المدخل اللغوى فى نقد الشعر · قراءة بنيوية ، منشأة المعارف ، الأسكندرية ١٩٨٧ ·

● **سعيد ( · خالدة ) :**

ـ حركية الابداع ـ دراسات فى الأدب العربى الحديث ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٩ ·

● **سليمان ( د · خالد ) :**

ـ أنماط من الغموض فى الشعر العربى الحر ، منشورات جامعة اليرموك ، أربد الأردن ١٩٨٧ ·

ـ فى الايقاع الداخلى فى القصيدة العربية المعاصرة ، مهرجان المربد الشعرى العاشر ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٨٩ ٠

● سوسير ( فرديناندى ) :

ـ فصول فى علم اللغة العام ، ترجمة أحمد نعيم الكراعين ، دار المعرفة الجامعية ، الأسكندرية مصر ١٩٨٥ ٠

● سويدان ( د ٠ سامى ) :

ـ فى النص الشعرى العربى ـ مقاربات منهجية ، دار الآداب ، بيروت ١٩٨٩ ٠

● سويف ( د ٠ مصطفى ) :

ـ الأسس النفسية للابداع الفنى ـ فى الشعر خاصة ، ط ٣ ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٧٠ ٠

● الشايب ( د ٠ أحمد ) :

ـ أبحاث ومقالات ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٤٦ ٠

ـ أصول النقد الأدبى ، ط ٧ ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٦٤ ٠

● شحيد ( د ٠ جمال ) :

ـ فى البنيوية التركيبية ٠ دراسة فى منهج لوسيان كولدمان ، دار ابن رشد ، بيروت ١٩٨٢ ٠

● شتراوس ( كلود ليفى ) :

ـ الأسطورة والمعنى ، ترجمة صبحى حديدى ، دار الحوار ، اللاذقية سورية ١٩٨٥ ٠

● الشرع ( د ٠ على ) :

ـ بنية القصيدة القصيرة فى شعر أدونيس ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٨٧ ٠

● شريم ( د ٠ جوزيف ميشال ) :

ـ دليل الدراسات الأسلوبية ، ط٢ ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨٧ ٠

● شكرى ( ٠ غالى ) :

ـ برج بابل ٠ النقد والحداثة الشريدة ، رياض الريس للنشر ، لندن ١٩٨٩ ٠

ـ سوسيولوجيا النقد العربى الحديث ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٨١ ٠

● الشمعة ( خلدون ) :

ـ الشمس والعنقاء ٠ دراسة نقدية فى المنهج والنظرية والتطبيق ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٤ ٠

● شولز ( روبرت ) :

ـ البنيوية فى الأدب ، ترجمة حنا عبود ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٨٤ ٠

ـ السيمياء والتأويل ، ترجمة سعيد الغانمى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٩٤ ٠

● صبحى ( محيى الدين ) :

ـ دراسات تحليلية فى الشعر العربى المعاصر ، وزارة الثقافة والارشاد القومى ، دمشق ١٩٧٢ ٠

ـ الرؤيا فى شعر البياتى ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٨ ٠

● الصكر ( حاتم ) :

ـ البئر والعسل ٠ قراءات معاصرة ، فى نصوص تراثية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩٢ ٠

ـ الشعر والتوصيل ٠ بعض مشكلات توصيل الشعر فى شبكة الاتصال المعاصر ، سلسلة الموسوعة الصغيرة ٣٠٥ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٨ ٠

ـ كتابة الذات ٠ دراسات فى وقائعية الشعر ، دار الشروق ، عمان ١٩٩٤ ٠

ـ مالا تؤديه الصفة ٠ المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية ، دار كتابات معاصرة ، بيروت ١٩٩٣ ٠

- **صمود ( حمادى ) :**

ـ الأشواق التائهة ، ضمن كتاب دراسات فى الشعرية • تنظير : مجموعة من الأساتذة •

- **ضيف ( د شوقى ) :**

ـ فى النقد الأدبى ، ط٢ ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٦٦ •

- **طائفة من الأساتذة المختصين :**

ـ حاضر النقد الأدبى ، ترجمة د • محمود الربيعى ، ط٢ ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٧٧ •

- **الطاهر ( د • على جواد ) :**

ـ الخلاصة فى مذاهب الأدب الغربى ، سلسلة الموسوعة الصغيرة ، ١٢١ ، دار الجاحظ للنشر ، بغداد ١٩٨٣ •

ـ مقدمة فى النقد الأدبى ، ط ٢ ، المكتبة العالمية ، بغداد ١٩٨٣ •

ـ وراء الأفق الأدبى • مقالات ، وزارة الاعلام ، بغداد ١٩٧٧ •

- **الطرابلسى ( د • محمد الهادى ) :**

ـ بحوث فى النص الأدبى ، الدار العربية للكتاب ، تونس ليبيا ١٩٨٨ •

ـ تحاليل أسلوبية ، دار الجنوب للنشر ، تونس ١٩٩٢ •

- **عاقل ( د • فاخر ) :**

ـ معجم علم النفس ـ انكليزى فرنسى عربى ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧١ •

- **عباس ( د • احسان ) :**

ـ تاريخ النقد الأدبى عند العرب • نقد الشعر من القرن الثانى حتى القرن الثامن الهجرى ، ط٢ ، دار الشروق ، عمان ١٩٨٦ •

ـ عبد الوهاب البياتى والشعر العراقى الحديث ، دار بيروت ، بيروت ١٩٥٥ •

ـ فن الشعر ، ط ٥ ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٧٥ •

- **عباس ( عبد الجبار ) :**

ـ الحبكة المنغمة • مقالات فى نقد الشعر والنقد القصصى ،

اعداد د · علي جواد الطاهر وعائد خصباك ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩٤ ·

● عناني ( محمد محمد ) :

ـ في النقد التحليلي ، القاهرة د · ت ·

● عوض ( ريتــا ) :

ـ أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٨ ·

ـ بدر شاكر السياب ، ط٣ ، المؤسسة العربيـــة للدراســـات والنشر ـ المكتبة العالمية ، بغداد ١٩٨٧ ·

● عوض ( د · لويس ) :

ـ الثورة والأدب ، الكتاب الذهبي دار روز اليوسف ، القـــاهرة ١٩٧١ ·

ـ دراسات في النقد والأدب ، المكتب التجاري ، بيروت ١٩٦٣ ·

● العوفي ( نجيب ) :

ـ ظواهر نصية ، عيون المقالات ، الدار البيضاء ١٩٩٢ ·

● عياد ( د · شكري محمد ) :

ـ المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، سلسلة عالم المعرفة العدد ١١٧ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ١٩٩٣ ·

● عيد ( د · رجـــاء ) :

ـ لغة الشعر · قراءة في الشعر الحديث ، منشـــأ المعـــارف . الأسكندرية مصر ١٩٨٥ ·

● العيد ( د · يمنى ) :

ـ في القول الشعري ، دار توبقال ، الدار البيضاء ١٩٨٧ ·

ـ في معرفة النص ـ دراسات في النقد الأدبي ، ط٣ ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ١٩٨٥ ·

ـ ممارسات في النقد الأدبي ، دار الفارابي ، بيروت ١٩٧٥ ·

● **الغانمي ( سـعيد ) :**

ـ أقنعة النص · قراءات نقدية في الأدب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩١ ·

● **الغذامي ( د · عبد الله محمد ) :**

ـ تشريح النص · مقاربة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٨٧ ·

ـ الخطيئة والتكفير · من البنيوية الى التشريحية ـ قراءة نقدية لنموذج انساني معاصر ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ١٩٨٥ ·

ـ الكتابة ضد الكتابة ، دار الآدب ، بيروت ١٩٩١ ·

● **الغرفي ( حسن ) :**

ـ البنية الايقاعية في شعر حميد سـيد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٩ ·

● **غزوان ( د · عناد ) :**

ـ آفاق في الأدب والنقد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩٠ ·

ـ التحليل النقدي والجمالي للأدب ، دار آفاق عربية ، بغداد ١٩٨٥·

ـ مستقبل الشعر وقضايا نقدية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩٤ ·

● **فراي ( نور ثروب ) :**

ـ تشريح النقد · محاولات أربع ، ترجمة د · محمد عصفور ، منشورات الجامعة الأردنية ، عمان ١٩٩١ ·

● **فرويد ( سيجموند ) :**

ـ تفسير الأحلام ، ترجمة مصطفى صفوان ، دار المعارف بمصر ، القاهرة د · ت ·

● **فريـد ( ماهر شفيق ) :**

ـ النقد الانجليزي الحديث ، المكتبة الثقافية ٢٤٥ ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ١٩٧٠ ·

● فريزر ( جيمس ) :

ـ أدونيس أو تموز ، ترجمة جبرا ابراهيم جبراط ٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٩ ٠

ـ الغصن الذهبى ٠ دراسة فى السحر والدين ، ترجـم باشراف د ٠ أحمـــد أبو زيد ، الهيئة المصرية العـــامة للكتـــاب ، القاهرة ١٩٧١ ٠

● فضـــل ( د ٠ صـــلاح ) :

ـ انتاج الدلالة الأدبية ، مؤسسة مختار ، القاهرة د ٠ ت ٠

ـ شفرات النص ٠ بحوث سيميولوجيـــة فى شـــعرية القص والقصيد ، دار الفكر ، القاهرة ١٩٩٠ ٠

ـ علم الاسلوب ٠ مبادئه واجـــرأءاته ٠ ط٣ ، النـــادى الأدبى الثقافى ، جدة ١٩٨٨ ٠

● عبد الله ( د ٠ عدنان خالد ) :

ـ النقد التطبيقى التحليلى ، دار الشؤون الثقافيـــة العـــامة ، بغداد ١٩٨٦ ٠

● عبد الصبور ( صـــلاح ) :

ـ ديوان صلاح عبد الصبور ، م ٣ ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٧ ٠

● عبد المطلب ( د ٠ محمد ) :

ـ البلاغة والأسلوبية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٤ ٠

● عبد النور ( جبور ) :

ـ المعجم الأدبى ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٩ ٠

● عبـود ( مارون ) :

ـ على المحك ٠ نظـــرات وآراء فى الشعر والشعراء ، ط٤ ، دار الثقافة ـ دار مارون عبود ، بيروت ١٩٧٠ ٠

● عبيد ( محمد صابر ) :

ـ منهج النص خطابا نقديا ، ضمن أعمال ندوة اتجاهات النقد ٠ تنظر : جامعة الموصل ٠

● عثمان ( اعتــدال ) :

ـ اضاءة النص · قراءات فى شعر أدونيس ودرويش وآخرين ، دار الحداثة ، بيروت ١٩٨٨ ·

● عدد من الباحثين السوفيت المختصين :

ـ نظرية الأدب ، ترجمة د · جميل نصيف التكريتى ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ١٩٨٠ ·

● عدنان ( ســعيد ) :

ـ على جواد الطاهر ناقدا ، ضمن أعمال ندوة اتجــاهات النقد · انظر : جامعة الموصــل ·

● العربى ( أبا عقيل ) :

ـ المضمون الأيديولوجى للخطــاب الأدبى ، ضمن ندوة الخطـاب الأدبى ـ تنظر : جامعة محمد الخامس ·

● عصفور ( د · جابر ) :

ـ دراسة قصيدة ( أنشــودة المطر ) ، ضمن كتــاب ( حركات التجديد ·· ) · تنظر : جماعة من الباحثين ·

● العظمة ( د · نذير ) :

ـ مدخل الى الشعر العربى الحديث ، النــادى الأدبى الثقافى ، جدة ١٩٨٨ ·

● العقاد ( عباس محمود وابراهيم المازنى ) :

ـ الديوان ، ج١ ـ ج٢ ، مطبعة الشعب ، القاهرة ١٩٢١ ·

● العكش ( منير ) :

ـ أسئلة الشعر ـ فى حـركة الخلق وكمال الحداثة وموتهــا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٩ ·

● العلاق ( د · على جعفر ) :

ـ دماء القصيدة الحديثة ، الموسوعة الصغيرة ٣٤٠ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٩ ·

● علي ( د ٠ عبد الرضـــا ) :

ـ الأســـطورة في شـــعر الســياب ، وزارة الثقافة والفنون ، بغـداد ١٩٧٨ ٠

ـ الايقاع الداخلي في قصيدة الحرب ، مهرجـــان المربد الشعرى العاشر ،دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٨٩ ٠

ـ العروض والقافية ـ دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر ، دار الكتب جامعة الموصل ، الموصل ١٩٨٩ ٠

● علي ( هشـــام ) :

ـ فكرة المغايرة ـ مقاربات أولية الى الحداثة والنقد ، وزارة الثقافة، عدن ١٩٩٠ ٠

● علوش ( د ٠ سـعيد ) :

ـ معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، المكتبـــة الجامعية ، الدار البيضـــاء ١٩٨٤ ٠

ـ النقد الموضوعاتي ، شركة بابل للطباعة ، الرباط ١٩٨٩ ٠

● العمري ( د ٠ محمد ) :

ـ تحليل الخطاب الشعرى ٠ البنية الصوتية في الشعر ـ الكثافة ـ الفضاء ـ التفاعل ، الدار العالميـــة للكتاب ، الدار البيضـــاء ١٩٩٠ ٠

ـ منهج الواقعية في الابداع الأدبي ، ط٣ ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ١٩٨٦ ٠

ـ نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ط٣ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٧ ٠

● فيصــــل ( د ٠ شـــكري ) :

ـ مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي ٠ عرض ونقد واقتراح، ط٦ ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٨٦ ٠

● الفيل ( توفيق ومصطفى النحاس ) :

ـ نصوص أدبية ، مكتبة دار العروبة ، الكويت ١٩٨٣ ٠

● قاسم ( سيزا ونصر حامد أبو زيد ) :

ـ أنظمة العـلامات ٠ مدخـــل الى السيميولوجيـــا ، دار الياس العصرية ، القاهرة ١٩٨٦ ٠

● قاسم ( د · عدنان حسين ) :

ـ الاتجاه الاسلوبي في نقد الشعر العربي ، مؤسسة علوم القرآن، الشارقة ١٩٩٢ ·

● القرطاجني ( حازم ) :

ـ منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجه ، ط٣ ، دار الغرب الاسلامي ، بيروت ١٩٨٦ ·

● القط ( د · عبد القادر ) :

ـ حركة الديوان وأثرها في النقد الأدبي والشعر ، مهرجان المربد العاشر ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٨٩ ·

● قطب ( سيد ) :

ـ النقد الأدبي ، بلا مطبعة ، بيروت د · ت ·

● قلماوي ( د · سهير ) :

ـ النقد الأدبي ، ط٢ ، دار المعرفة ، القاهرة ١٩٥٩ ·

● كارلوني ( وفيللو ) :

ـ النقد الأدبي ، ترجمة كيتي سالم ، ط٢ ، منشورات عويدات ، بيروت ١٩٨٤ ·

● الكبيسي ( طراد ) :

ـ كتاب المنزلات ، ج١ منزلة الحداثة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩٢ ·

● كرانت ( ديمين ) :

ـ الواقعية ، ترجمة د · عبد الواحد لؤلؤة ، سلسلة المصطلح النقدي ٩ ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ١٩٨٠ ·

● كروزيل ( اديث ) :

ـ عصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكو ، ترجمة د · جابر عصفور ، دار آفاق عربية ، بغداد ١٩٨٥ ·

● كريستيفا ( جوليا ) :

ـ علم النص ، ترجمة فريد الزاهي ، دار توبقال ، الدار البيضاء ١٩٩١ ·

● **كلية الآداب والعلوم الانسانية :**

ـ نظرية التلقى · اشكالات وتطبيقات ، الرباط ١٩٩٣ ·

● **كورك ( جاكوب ) :**

ـ اللغـــة فى الأدب الحديث ـ الحداثة والتجريب ، ترجمـــة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل ، دار المأمون ، بغداد ١٩٨٩ ·

● **كولدمان ( لوسيان ) :**

ـ المادية الجدلية وتاريخ الأدب ، ترجمة محمد برادة ، ضمن كتاب البنيوية التكوينية والنقد الأدبى · ينظر : جماعة من الباحثين ·

● **كوهين ( جـــان ) :**

ـ بنية اللغـة الشعرية ، ترجمة محمـــد الولى ومحمد العمرى ، دار توبقال ، الدار البيضاء ١٩٨٦ ·

● **كيليطو ( عبد الفتاح ) :**

ـ الأدب والغرابة ـ دراســـات بنيوية فى الأدب العـــربى ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٨٢ ·

● **لانجلوا ( شارل فكتور وشارل سنيوبوس ) :**

ـ المدخل الى الدراسات التاريخية ، ضمن كتاب ( النقد التاريخى )، ترجمة عبد الرحمن بدوى ، دار النهضـــة العربية ، القــاهرة ١٩٦٣ ·

● **لانســـون :**

ـ منهج البحث فى تاريخ الأدب ، ضمن كتـــاب ( النقد المنهجى عند العرب ) · ينظر : مندور ·

● **الحمدنى ( حميد ) :**

ـ سحر الموضوع · عن النقد الموضوعاتى فى الرواية والشعر ، منشورات دراسات سال ، الدار البيضاء ١٩٩٠ ·

● **لوكاش (جـــورج ) :**

ـ دراسات فى الواقعيـــة ، ترجمـــة د · نايف بلوز ، ط٣ ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨٥ ·

- **لؤلؤة ( د · عبد الواحد ) :**

— منازل القمر · دراسة نقدية ، رياض الريس للنشر ، لندن ١٩٩٠ ·

- **ليفن ( صمويل د · ) :**

— البنيات اللسانية فى الشعر ، ترجمة محمد الولى والتوزانى خالد ، منشورات الحوار الأكاديمى ، الدار البيضاء ١٩٨٩ ·

- **الماضى ( شكرى ) :**

— فى نظرية الأدب ، دار الحداثة ، بيروت ١٩٨٦ ·

- **الماكرى ( محمد ) :**

— الشكل والخطاب · مدخل لتحليل ظاهراتى ، المركز الثقافى العربى ، بيروت — الدار البيضاء ١٩٩١ ·

- **مبارك ( د · حنون ) :**

— دروس فى السيميائيات ، دار توبقال ، الدار البيضاء ١٩٨٧ ·

- **المبخوت ( شكرى ) :**

— جمالية الألفة · النص ومتقبله فى التراث النقدى ، بيت الحكمة ، تونس ١٩٩٣ ·

- **مجمع اللغة العربية :**

— المعجم الفلسفى ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ١٩٨٣ ·

— المعجم الوجيز ، دار التحرير للطبع ، القاهرة ١٩٨٠ ·

- **مجموعة من الأساتذة :**

— دراسات فى الشعرية — الشابى نموذجا ، بيت الحكمة ، تونس ١٩٨٨ ·

- **محمد ( باقر جاسم ) :**

— عبد الجبار عباس والخطوة الضائعة ، ضمن أعمال ندوة اتجاهات النقد · تنظر : جامعة الموصل ·

● محمــد ( الوالى ) :

ـ الصورة الشعرية فى الخطاب البلاغى والنقدى ، المركز الثقافى العربى ، بيروت ـ الدار البيضاء ١٩٩٠ ٠

● محمود ( د ٠ زكى نجيب ) :

ـ فى فلسفة النقد ، دار الشروق ، القاهرة ١٩٧٩ ٠

● مردان (حسـين ) :

ـ مقالات فى النقد الأدبى ، المطبعة العربية ، بغداد ١٩٥٥ ٠

● مرتاض ( د ٠ عبد الملك ) :

ـ بنية الخطاب الشعرى ٠ دراسة تشريحية لقصيدة ( أشـجان يمانية ) ، دار الحداثة ، بيروت ١٩٨٦ ٠

ـ نظرية ، نص ، أدب ٠٠ ثلاثة مفاهيم نقدية ، ضمن كتاب ( قراءة جديدة لتراثنا النقدى ) ٠ ينظر : النادى الأدبى الثقافى ٠

● المرزوقى ( أحمد بن محمد بن الحسن ) :

ـ شرح ديوان الحماسة لأبى تمام ، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون ، ج١ ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٥٣٠

● مرسـلى ( دليلة ) :

ـ مدخل الى التحليل البنيوى للنصـوص ٠ انظـر : جمـاعة من المدرسـات ٠

● مروة ( حسـين ) :

ـ دراسـات نقدية فى ضـوء المنهج الواقعى ، مكتبة المعارف ، بيروت ١٩٧٢ ٠

● المسدى ( د ٠ عبد السلام ) :

ـ الأسلوب والأسلوبيـة ٠ نحو بديل السنى فى النقـد ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ـ تونس ١٩٧٧ ٠

ـ قراءات مع الشابى والمتنبى والجاحظ وابن خلدون ، الشركة التونسية للتوزيع ، تونس ١٩٨٤ ٠

ـ قضية البنيوية ، دار أمية ، تونس ١٩٩١ ٠

ـ النقد والحداثة ، ط٢ ، دار أمية ، تونس ١٩٨٩ ٠

● مشبال ( محمــد ) :

ـ مقولات بلاغية فى تحليل الشعر ، مطبعة المعــارف الجديدة ، الربــاط ١٩٩٣ ·

● مصطفى ( د · فائق ود · عبد الرضا على ) :

ـ فى النقد الأدبى الحديث · منطلقات وتطبيقات ، دار الكتب فى جامعة الموصل ، ١٩٨٩ ·

● مطر ( سعد الدين وعبد الرحمن الوزة ) :

ـ التحليل فى الأدب العربى ، بلا مطبعة ، بيروت ١٩٦٢ ·

● المطلبى ( د · مالك ) :

ـ الثوب والجسد ـ دراسة تطبيقية فى قصيدة ( فى الليــــل ) للسياب ، مهرجان المربد الشعرى العاشر ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٨٩ ·

● مطلوب ( د · أحمــد ) :

ـ معجم النقد العربى القديم ، دار الشؤون الثقافيـــة العامة ، بغــداد ١٩٨٩ ·

ـ منطلقات نقدية ، ضمن أعمال ندوة اتجاهات النقد · تنظـــر : جامعــة الموصــل ·

ـ النقد الأدبى الحديث فى العراق ، معهد البحوث والدراســـات العربية ، القاهرة ١٩٦٨ ·

● المعــداوى ( أنور ) :

ـ على محمود طه · الشاعر والانسان ، ط٢ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٦ ·

● مفتــاح ( محمــد ) :

ـ تحليل الخطاب الشعرى ـ استراتيجية التناص ، دار التنوير والمركز الثقافى العربى ، بيروت ـ الدار البيضاء ١٩٨٥ ·

ـ التلقى والتأويل ـ مقاربة نسقية ، المركز الثقافى العــربى ، بيروت ـ الدار البيضاء ١٩٩٤ ·

ـ دينامية النص ـ تنظير وانجاز ، المركز الثقافى العربى ، بيروت · الدار البيضاء ١٩٨٧ ·

ـ فى سيمياء الشعر القديم · دراسة نظرية وتطبيقية ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ١٩٨٢ ·

ـ المنهاجية بين خصوصيتى علم الموضوع والثقافة القومية ، ضمن كتاب قضايا المنهج فى اللغة والأدب · تنظر : جماعة من الباحثين ·

ـ النقد بين المثالية والدينامية ، مهرجان المربد الشعرى التاسع ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٨٨ ·

● المقالح ( د · عبد العزيز ) ·

ـ صدمة الحجارة · دراسة فى قصيدة الانتفاضة ، دار الآداب ، بيروت ١٩٩٢ ·

● الملائكة ( نازك ) :

ـ سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩٣ ·

ـ الصومعة والشرفة الحمراء · دراسة نقدية فى شعر على محمود طه ، ط٢ ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٩ ·

ـ قضايا الشعر المعاصر ، دار الآداب ، بيروت ١٩٦٢ ·

● مندور ( د · محمد ) :

ـ فى الميزان الجديد ، ط٣ ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة د · ت ·

ـ النقد المنهجى عند العرب ومنهج البحث فى الأدب واللغة ، ط٢ ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة د · ت ·

ـ النقد والنقاد المعاصرون ، دار القلم ، بيروت د · ت ·

● منصور ( د · مناف ) :

ـ الانسان وعالم المدينة فى الشعر العربى الحديث ، مركز التوثيق والبحوث ، بيروت ١٩٧٨ ·

● موريه ( س · ) ·

ـ الشعر العربى الحديث ١٨٠٠ ـ ١٩٧٠ تطور اشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربى ، ترجمة شفيع السيد وسعد مصلوح ، دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٨٦ ·

● مخائيل (أمطانيوس) :

ـ دراسات في الشعر العربي الحديث وفق المنهج النقدي الديالكتيكي ، منشورات المكتبة العصرية ، صيدا ـ بيروت ١٩٦٨ .

● ميشونيك ( هنري ) :

ـ راهن الشعرية ، ترجمة عبد الرحيم حزل ، نشر اتصالات ، مراكش ١٩٩٤ .

● النادي الأدبي الثقافي :

ـ قراءة جديدة لتراثنا النقدي ، أبحاث ومناقشات ندوة نادي جدة الأدبي الثقافي ، ١٩ ـ ٢٤/١١/١٩٨٨ ، جدة ١٩٩٠ .

● ناصف ( د . مصطفى ) :

ـ رؤية داخلية في قصيدة يمانية ، ضمن كتاب ( النص المفتوح ) . تنظر : جماعة من النقاد والشعراء .

ـ اللغة بين البلاغة والاسلوبية ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ١٩٨٩ .

ـ نظرية المعنى في النقد الأدبي ، ط٢ ، دار الأندلس ، بيروت ١٩٨١ .

● النصير ( ياسين ) :

ـ الاستهلال . فن البدايات في النص الأدبي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩٣ .

● نعيمة ( ميخائيل ) :

ـ الغربال ، ط٢ ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٤٦ .

ـ في الغربال الجديد ـ مقالات ورسائل نقدية ، ط٤ ، مؤسسة نوفل ، بيروت ١٩٨٨ .

● نورس ( كوستوفر ) :

ـ التفكيكية : النظرية والتطبيق ، ترجمة رعد عبد الجليل جواد ، دار الحوار ، اللاذقية سورية ١٩٩٢ .

● النويهي ( د · محمد ) :

ـ قضية الشعر الجديد ، ط٢ ، مكتبـــة الخانجي ودار الفـكر ، القاهرة بيروت ١٩٧١ ·

● الهاشمي ( علوي ) :

ـ قراءة في قصيدة حياة · ( تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة ) للشاعر علي الشرقاوي ، دار الشؤون الثقافية العامة واتحـــاد الكتاب العرب ، بغداد ١٩٨٩ ·

● هاملتون ( روستويفور ) :

ـ الشعر والتأمل ، ترجمة محمد مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية للتأليف ، القاهرة ١٩٦٣ ·

● هايمن ( ســـتانلي ) :

ـ النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ج١ ، ترجمة د · احسان عباس و د· محمد يوسف نجم ، دار الثقافة بيروت ١٩٥٨ ·

● هلال ( د · ماهر مهدي ) :

جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ١٩٨٠ ·

● الهلالي ( عبد الرازق ) :

ـ الزهاوي في معاركه الأدبية والفكرية ، دار الرشـــيد للنشر ، بغداد ١٩٨٢ ·

● هوكز ( ترنس ) :

ـ البنيوية وعلم الاشارة ، ترجمة مجيــد الماشطة ، سلسلة المائة كتاب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٦ ·

● هولب ( روبرت سي ) :

ـ نظرية الاستقبال · مقدمة نقدية ، ترجمـــة رعد عبد الجليـــل جواد ، دار الحوار ، اللاذقية سورية ١٩٩٢ ·

● هيرنادي ( بـــول ) :

ـ ما هو النقد ؟ ترجمة ســـلافة حجاوي ، دار الشؤون الثقافيـــة العامة ، بغداد ١٩٨٩ ·

● الواد ( حسين ) :

ـ فى مناهج الدراسات الأدبية ، منشورات الجامعة ، الدار البيضاء ١٩٨٤ .

● وايت ( مورين ) :

ـ عصر التحليل . فلاسفة القرن العشرين ، ترجمة أديب يوسف شيش ، وزارة الثقافة والارشاد القومى ، دمشق ١٩٧٥ .

● وهبه ( مجدى ) :

ـ معجم مصطلحات الأدب ، ط٢ ، مكتبة لبنان ، بيروت ١٩٨٣ .

● ويليك ( رينيه ) :

ـ مفاهيم نقدية ، ترجمة د . محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ١١٠ ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ١٩٨٧ .

ـ من مبادىء النقد ، ضمن كتاب حاضر النقد الأدبى . ينظر : طائفة من الباحثين .

● ويليك ( وأوستن وارين ) :

ـ نظرية الأدب ، ترجمة محيى الدين صبحى ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، دمشق ١٩٧٢ .

● ياسين ( السيد ) :

ـ التحليل الاجتماعى للأدب ط٢ ، دار التنوير ، بيروت ١٩٨٢

● ياغى ( د . هاشم ) :

ـ الشعر الحديث بين النظر والتطبيق ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨١ .

● ياوس ( هانز روبرت ) :

ـ الأدب ونظرية التأويل ، ضمن كتاب ما هو النقد . ينظر : هيرنادى .

● يقطين ( سعيد ) :

ـ القراءة والتجربة ـ حول التجريب فى الخطاب الروائى ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ١٩٨٥ .

● **اليوسي ( د • محمد لطفي ) :**

ـ الشعر والشعرية • الفلاسفة والمفكرون العرب : ما أنجزوه وما هفوا اليه ، الدار العربية للكتاب ، تونس ١٩٩٢ •

ـ فى بنية الشعر العربى المعاصر ـ دار سراس للنشر ، تونس ١٩٨٥ •

ـ كتاب المتاهات والتلاشى فى النقد والشعر ، دار سراس للنشر ، تونس ١٩٩٢ •

● **يونغ ( كارل غوستاف ) وجماعة من العلماء :**

ـ الانسان ورموزه ، ترجمة سمير علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٤ •

## ٢ ـ الرسائل الجامعية

● **الألوسي ( ثابت ) :**

ـ ظاهرة الغموض فى الشعر العربى المعاصر ١٩٤٧ ـ ١٩٦٧ ـ رسالة دكتوراه مطبوعة بالرونيو ، كلية الآداب ـ جامعة بغداد ١٩٨٥ •

● **حميد ( حسين عبود ) :**

ـ المناهج النقدية فى نقد الشعر العراقى الحديث • عرض نظرى ونماذج تطبيقية ، رسالة دكتوراه مطبوعة بالرونيو ، كلية الآداب ـ جامعة بغداد ١٩٩١ •

## ٣ ـ الدراسات المخطوطة

● **جاكبسون ( رومان وكلود ليفى شتراوس ) :**

ـ القطط لشارل بودلير ، ترجمة الدكتورة مى عبد الكريم محمود •

## ٤ ـ المقابلات والحوارات

● **ابراهيم ( د • نبيلة ) :**

ـ حديث مع آيزر ، مجلة فصول ، العدد الأول ، القاهرة آكتوبر ١٩٨٤ •

- آيزر ( فولفغانغ ) :

ـ النص والقــارىء ـ مقابلة ، ترجمــة محمــد درويش ، مجــلة الأقلام ، العدد ١ ـ ٢ ، بغداد كانون الثانى شباط ١٩٩٢ .

- صــالح ( هاشــم ) :

ـ التأويل والتفكيك ـ مدخل ولقاء مع ديريدا ، مجلة الفكر العربى المعاصر ، العدد ٥٤ ـ ٥٥ ، بيروت حزيران ١٩٨٨ .

- كيليطو ( عبد الفتــاح ) :

ـ مأوى التراث الظليل : حوار أجراه محمد الدغمومى ، مجــلة آفاق ، العدد ٢ ، الرباط صيف ١٩٨٩ .

- مفتــاح ( محمــد ) :

ـ أنا أشتعل ضمن اطار البنيوية الديناميــة : حوار أجــراه عبد الغنى أبو العزم ، ملحق أنوال الثقافى ، الدار البيضــاء السبت ١٤ مارس ١٩٨٧ .

## ٥ ـ البحوث والمقالات فى الدوريات

- ابرامز ( م . هـ ) :

ـ المدارس النقدية الحديثة ـ فى معجم المصطلحات الأدبية ، ترجمة عبد الله معتصم الدباغ ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد الثالث ، بغداد ١٩٨٧ .

- ابن الشيخ ( جمال ) :

ـ تحليل بنيوى تفريعى لقصيدة المتنبى ، مجــلة الأقلام ، العــدد الرابع ، بغداد كانون الثانى ١٩٧٨ .

- أبو ديب ( د . كمــال ) :

ـ أنهاج التصور والتشكيل فى العمل الأدبى ، مجلة الأقلام ، العدد الرابع ، بغداد نيسان ١٩٩٠ .

ـ البنية والرؤيا فى التجسيد الأيقونى ، مجلة الأقلام ، العدد الخامس ، بغداد أيار ١٩٨٧ .

ـ دراسة بنيوية فى شــعر البياتى ، مجــلة الأقلام ، العدد الحادى عشر ، بغداد آب ١٩٨٠ .

ـ لغة الغياب فى قصيدة الحداثة ، مجلة فصول ، العدد الثالث ـ الرابع ، القاهرة ديسمبر ١٩٨٩ ٠

● أبو العزم ( عبد الغنى ) :

ـ حول تحليل النص والعلوم المجاورة ، أنوال الثقافى ، العدد ١٨٥ . الدار البيضاء ٢٥ ماى ١٩٨٥ ٠

● أبو ناضر ( د ٠ موريس )

ـ دراسة سيميولوجية : قصيدة ( المواكب ) لجبران ، مجلة الفكر العربى المعاصر ، العدد ١٨ ـ ١٩ ، بيروت، شباط ـ آذار ١٩٨٢ ٠

● اتحاد كتاب المغرب :

ـ مدخل الى نظرية التلقى : ملف خاص ، مجلة آفاق ، العدد السادس ، الرباط ١٩٨٧ ٠

● اصطيف ( عبد النبى ) :

ـ كلينيث بروكس وقضية النقد الجديد ، مجلة المعرفة ، العدد ٧٥، دمشق كانون الثانى ١٩٨٥ ٠

● ألونسو ( أمادو ) :

ـ التفسير الأسلوبى للنصوص الأدبية ، ترجمة على الشرع ، مجلة المهد ، العدد ٣ ـ ٤ ، عمان ١٩٨٤ ٠

● ايجلتون ( تيرى ) :

ـ الماركسية والنقد الأدبى ، ترجمة جابر عصفور ، مجلة فصول ، العدد الثالث ، القاهرة أبريل ١٩٨٥ ٠

● آيزر ( فولفغانغ ) :

ـ آفاق نقد استجابة القارىء ، أحمد بوحسن ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد الأول ، بغداد ١٩٩٤ ٠

ـ التفاعل بين النص والقارىء ، ترجمة د ٠ الجيلالى الكدية ، مجلة دراسات سيمائية أدبية لسانية ، العدد ٧ ، فاس المغرب : ١٩٩٢ ٠

★ بارت ( رولان ) :

ـ الأسطورة اليوم ، ترجمة مصطفى كمال ، عيون المقالات ، العدد السابع ، الدار البيضاء فبراير ١٩٨٨ ٠

ـ من أين نبدأ ، ترجمة محمد البكرى ، مجـــلة الأقلام ، العـــدد الخامس ، بغداد أيار ١٩٨٧ ٠

● البازعى ( د ٠ ســـعد ) :

ـ ملاحظات حول البنيوية فى النقد العربى المعاصر ، مجلة النص الجديد ، العدد الأول ، الرياض أكتوبر ١٩٩٣ ٠

● بريخت ( برتولد ) :

ـ شعبية الأدب وواقعيته ، ترجمة رضوى عاشور ، مجـــلة عيون المقالات ، العدد ١١ ، الدار البيضاء ١٩٨٨ ٠

● البرسيم ( قاسم راضى مهدى ) :

ـ التركيب الصوتى فى قصيدة ( أنشودة المطر ) ، مجـلة آفاق عربية ، العدد الخامس ، بغداد أيار ١٩٩٣ ٠

● البستانى ( محمـــود ) :

ـ تخطيط لنقد القصيدة : ( المسيح بعد الصلب ) ، مجلة الكلمة ، العدد الأول ، النجف كانون الثانى ١٩٧٢ ٠

● بنجد ( رشـــيد ) :

ـ مدخل الى جمالية التلقى ، مجـــلة آفاق ، العدد الســادس ، الرباط ١٩٨٧ ٠

ـ قراءة فى القراءة ، مجلة الفكر العربى المعاصر ، العدد ٤٨ ـ ٤٩ ، ك ٢ شـــباط ١٩٨٨ ٠

● بودرع ( عبد الرحمن ) :

ـ نظرية تحليل النص من خلال الأصول اللسانية ، مجلة الموقف ، العدد ٥ ـ ٦ ، الرباط مارس يونيه ١٩٨٨ ٠

● بوشبندر ( ديفيد ) :

ـ التفكيك وقراءة الشعر ، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم ، مجلة ابداع ، العدد ١١ ، القاهرة نوفمبر ١٩٩٢ ٠

● بيرتن ( أس ٠ أج ) :

ـ التحيزات والانطباعات والأحـــكام ، ترجمـــة عبـــد الودود محمود العلى ، مجلة آفاق عربية ، العدد ٣ ، بغداد آذار ١٩٩٢ ٠

● بيرو (كنراد) :

ـ الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة عبد الله صولة ، مجلة علامات فى النقد الأدبى ، ج٩ ، جدة سبتمبر ١٩٩٣ ٠

● ثامر ( فاضـــل ) :

ـ انشطار الذات الرومانسية شـعريا ، مجلة الآداب ، العـــدد ٣ ـ ٤ ، بيروت آذار نيسان ١٩٩٣ ٠

● جماعة أنتوفيرن :

ـ التحليل السيميوطيقى للنصوص ، ترجمة د ٠ محمد السرغينى ، مجلة دراسات أدبية ولسانية ، العدد الثانى ، فاس المغــرب شــتاء ١٩٨٦ ٠

● الجنابى ( د ٠ أحمد نصيف ) :

ـ التحليل فى ضوء علم الدلالة ( مر القطار ) لنازك الملائكة ، مجلة الأقلام ، العدد ١٢ ، بغداد كانون الأول ١٩٨٥ ٠

● حافظ ( د ٠ صبرى ) :

ـ التناص واشـــاريات العمـــل الأدبى ، مجلة ألف ، العدد ٤ ، القاهرة ربيع ١٩٨٤ ٠

● حسن ( د ٠ عبد الكريم ) :

ـ لغة الشعر فى ( زهرة الكيمياء ) بين تحـــولات المعنى ومعنى التحولات ، مجلة فصول ، العدد ١ ـ ٢ ، القاهرة مايو ١٩٨٩ ٠

● الحسنى ( محمـد كنون ) :

ـ جمالية التلقى ، مجلة الموقف ، العدد ١٣ ـ ١٤ ، الدار البيضاء ١٩٩٢ ٠

● حليفى ( شعيب ) :

ـ النص الموازى فى الرواية ـ استراتيجية العنوان ، مجلة الكرمل ، العدد ٤٦ ، قبرص ١٩٩٢ ٠

● حنفى ( د ٠ حسن ) :

ـ قراءة النص ، مجلة ألف ، العدد ٨ ، القاهرة ربيع ١٩٨٨ ٠

● حنورة ( د · مصرى ) :

ـ الدراسة النفسية للابداع الفنى ـ منهج وتطبيق ، مجلة فصول ، العدد الثانى ، القاهرة يناير ١٩٨١ ·

● درويش ( د · أحمـــد ) :

ـ الرمز والبناء فى قصيدة ( الخيول ) ، مجلة ابداع ، العدد ١٠ ، القاهرة أكتوبر ١٩٨٣ ·

● الدريسى ( فرحات ) :

ـ تحليل قصيدة ( شعرى ) لأبى القاسم الشـــابى وتركيبها من خلال منطلقات رياضية ، مجلة الحياة الثقافيـــة ، العدد ٥٠ ، تونس ١٩٨٨ ·

● ديجاك ( فـــان ) :

ـ النص بناه ووظائفه ، ترجمـة حـودة أبى صالح ، مجلة العربـ والفكر العالمى ، العدد ٥ ، بيروت شتاء ١٩٨٩ ·

● ديـــاب ( د · أديب نايف ) :

ـ اليد وصورتها المجازية ـ فى البحث عن منهج لفهم الشعر ، مجلة أبحاث اليرموك ، م ٦ ، العدد الأول ، أربد الأردن ١٩٨٨ ·

● راضى ( عبد الكريم ) :

ـ بنية الخطاب الشعرى ـ عرض ومناقشـــة ، مجلة فصـــول ، العدد ١ ـ ٢ ، القاهرة مايو ١٩٨٩ ·

● الرباعى ( د · عبد القادر ) :

ـ تشكيل المعنى الشعرى ، مجلة علامات فى النقد الأدبى ، ج٧ ، جدة مارس ١٩٩٣ ·

● ريفاتير ( ميكائيـــل ) :

ـ سيميائيات الشعر ، ترجمة محمود منقذ ، مجلة شؤون أدبية ، العدد ٣ ، الشارقة الامارات صيف ١٩٨٧ ·

● ريكور ( بـــول ) :

ـ اشكالية ثنائية المعنى ، ترجمـــة فريال غزول ، مجلة ألف ، العدد ٨ ، القاهرة ١٩٨٨ ·

ـ النص والتأويل ، ترجمة منصف عبد الحق ، مجلة العرب والفكر العالمى ، العدد ٣ ، بيروت صيف ١٩٨٨ ·

● الزغبى ( د · أنور ) :

ـ مقالة فى التحليل ، مجلة أفكار ، العدد ١١٧ ، عمان حزيران ١٩٩٤ ·

● السرغينى ( د · محمد ) :

ـ الشعر والتجربة ، مجلة الوحدة ، العدد ٨٢ ـ ٨٣ ، الرباط يوليو أغسطس ١٩٩١ ·

● السعافين ( د · ابراهيم ) :

ـ اشكالية القارىء فى النقد الألسنى ، مجلة الفكر العربى المعاصر ، العدد ٦٠ ـ ٦١ ، بيروت شباط ١٩٨٩ ·

● سعيد ( أدوارد ) :

ـ العالم ، النص ، والناقد ، ترجمة راتب حورانى ، مجلة العرب والفكر العالمى ، العدد ٦٦ ، بيروت ربيع ١٩٨٩ ·

● سلدان ( رامان ) :

ـ نقد استجابة القارىء ، ترجمة سعيد الغانمى ، مجلة آفاق عربية ، العدد ٨ ، بغداد آب ١٩٩٣ ·

● صبحى ( د · محيى الدين ) :

ـ الرؤيا بوصفها تعبيرا عن جدلية الابداع ، مجلة الوحدة ، العدد ٨٢ ـ ٨٣ ، الرباط يوليو أغسطس ١٩٩١ ·

● الصكر ( حاتم ) :

ـ النشوة والندم أو قصة الخليقة الشعرية ، مجلة الأقلام ، العدد ٨ ، بغداد آب ١٩٨٦ ·

ـ نخلتان : نموذج مقارن من قصيدة الحرب المعاصرة ، مجلة الأديب المعاصر ، العدد ٣٥ ـ ٣٦ ، بغداد شباط ١٩٨٥ ·

● الطاهر ( د · على جواد ) :

ـ لغة الثياب ·· عرفتها ، مجلة الثقافة ، العدد ٦ ، بغداد حزيران ١٩٧٧ ·

ـ مأساة النرجس وملهـــاة الفضة ، جريدة الثـــورة ، بغداد ١٩٨٩/٨/٢٣ ٠

● **الطفان ( محمـــد ) :**

ـ بنية النص الكبرى ـ ايقاعية التراكيب والمقاطع ، مجلة كتابات معاصرة ، العدد ١٩ ، بيروت آب ١٩٩٣ ٠

● **العانى ( د ٠ شـــجاع مسلم ) :**

ـ النص فى النقد الأدبى الحديث فى العراق ، مجـــلة الأقلام ، العدد ١١ ـ ١٢ ، بغداد ت ١ ـ ١٩٨٨ ٠

● **عبد اللطيف ( حسين ) :**

ـ ( أنشودة المطر ) والنقد الأسطورى ، مجلة آفاق عربيـــة ، العدد ١٢ ، بغداد كانون الأول ١٩٩٢ ٠

● **عبد المطلب ( د ٠ محمـــد ) :**

ـ التكرار النمطى فى قصيدة المدح عند حافظ ـ دراسة أسلوبية ـ مجلة فصول ، العدد ٢ ، القاهرة يناير ١٩٨٣ ٠

● **عبيد ( محمد صابر ) :**

ـ الحاضر العدمى والارث المنجز ـ نقد قصيدة ( شيخوختان ) لخيرى منصور ، مجلة الأقلام ، العدد ٩ ، بغداد أيلول ١٩٨٧ ٠

● **عساف ( د ٠ عبد الله ) :**

ـ اللوحة التشكيلية وأثرها فى الصورة الفنية فى شعر الحداثة ( شعر الستينيات فى ســـورية أنموذجا ) ، مجلة الوحدة ، العدد ٨٢ ـ ٨٣ ، الرباط يوليو أغسطس ١٩٩١ ٠

● **عصفور ( د ٠ جابر ) :**

ـ عن البنيوية التوليدية ـ قراءة فى لوسيان كولدمان ، مجـــلة فصول ، العدد ٢ ، القاهرة يناير ١٩٨١ ٠

● **علوان ( د ٠ على عباس ) :**

ـ نموذج الفدائى فى الشعر العربى من خلال الجدل بين المعاناة والذات ، مجلة الكلمة ، العدد ٥ ، النجف أيلول ١٩٧٢ ٠

● عودة ( ناظــم ) :

ــ القناع فى الشعر العربى المعاصر ــ مرحلة الرواد ، مجــلة آداب المستنصرية ، العدد ٧ ، بغداد ١٩٨٣ ٠

● علي ( عبد الرضــا ) :

ــ الأصول المعرفية لنظرية القراءة ، مجلة الأقلام ، العدد ١١ ــ ١٢، ت ٢ ــ ١٩٩٣ ٠

● الغانمى ( ســــعيد ) :

ــ غناء آلة التصوير ــ قراءة فى قصيدة ( حلم فى أربع لقطات ) ، مجلة الأقلام ، العدد ٥ ، بغداد أيار ١٩٩٠ ٠

● الغذامى ( د ٠ عبد الله محمد ) :

ــ انتحار النقوش : الصوت أو الموت ، مجلة فصول ، العدد ١ ، القاهرة ربيع ١٩٩٣ ٠

ــ كيف نتذوق قصيدة حديثة ، مجلة فصول ، العدد ٢ ، القاهرة يوليــو ١٩٨٤ ٠

● الغريبى ( خالد ) :

ــ النص مشروع تساؤل ، مجلة الحياة الثقافية ، العدد ٦٤ ــ ٦٥ ، تونس ١٩٩٢ ٠

● غزوان ( د ٠ عنـــاد ) :

ــ تحليل ( المواكب ) ، مجلة الأقلام ، العدد ٧ ، بغــداد تموز ١٩٨٧ ٠

● فانوتى ( وجيــه ) :

ــ الرمزى الأسطورى وحاوى ــ فى مسيرة الشعر العربى المعاصر ، مجلة الفكر العربى المعاصر ، العدد ٣٨ ، بيروت آذار ١٩٨٦ ٠

● القاســـم ( د ٠ أفنان ) :

ــ نسف النظام الكودى ، مجلة كتـــابات معاصرة ، العدد ٢١ ، بيروت ١٩٩٤ ٠

● قاســـم (سيزا ) :

ــ آية جيم ، مجلة الف ، العدد ١١ ، القاهرة ١٩٩١ ٠

● الكبيسي ( طراد ) :

ـ ملاحظات في النص ، مجلة أفكار ، العدد ١١ ، عمــان حزيران ١٩٩٣ ٠

● كلر ( جوناثان ) :

ـ التفكيك ، ترجمة سعيد الغانمي ، مجلة آفاق عربية ، العدد ٥ ، بغداد مايس ١٩٩٢ ٠

● كولدمان ( لوسيان ) :

ـ البنية الجزئية والبنية الكلية ـ تحليل ل ( مدائح ٣ ) لســـان جون بيرس ، ترجمة أحمد حميد ، مجلة أسفار ، العدد ١٦ ، بغداد أيلول ١٩٩٣ ٠

● لوتمان ( يورى ) :

ـ التحليل النصى للشعر ، ترجمة محمد فتوح أحمد ، مجـــلة فصول ، العدد ٣ ـ ٤ ، القاهرة أبريل ١٩٨٧ ٠

● لؤلؤة ( د ٠ عبد الواحد ) :

ـ من قضايا الشعر العربى المعاصر ـ التناص مع الشعر الغربى ، مجلة الوحدة ، العدد ٨٢ ـ ٨٣ ، الرباط يوليـــــو أغسطس ١٩٩١ ٠

● ماشـــيرى ( بيير ) :

ـ الشرح والتأويل ، ترجمة ع ٠ الموسوى ، أنـــوال الثقـــافى ، الدار البيضاء ٧ يوليو ١٩٨٤ ٠

● مبارك ( محمـــد ) :

ـ البياتي من خلال قصيدة ( عن وضاح اليمن ٠٠ والحب والموت )٠ اشكالية العلاقة بين المناضل الثورى والجمهـــور فى الثـــورة العربية المعاصرة ، مجلة الأقلام ، العدد ٥ ـ ٦ ، بغداد مايس حزيران ١٩٩٣ ٠

● محمد ( محيى الدين ) :

ـ رموز ترنيمة قديمة ، مجـــلة الآداب ، العدد ١٢ ، بيروت ك ١ ـ ١٩٥٩ ٠

● مرتاض ( د · عبد الملك ) :

ـ بنية القصيدة عند حميد سعيد ـ دراسة سيميائية تفكيلية لقصيدة ( ياجارة الدم والدمار ) ، مجلة الأقلام ، العدد ٥ ، بغداد أيار ١٩٩٠ ·

ـ تعددية النص ، مجلة كتابات معاصرة ، العدد ١ ، بيروت تشرين الثانى ١٩٨٨ ·

● مروة ( حسين ) :

ـ بحث عن واقعية الواقعية ، مجلة عيون المقالات ، العدد ١١ ، الدار البيضاء ١٩٨٨ ·

● المسدى ( د · عبد السلام ) :

ـ الأسلوبية والنقد الأدبى ـ منتخبات من تعريف الأسلوب وعلم الأسلوب ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد ١ ، بغداد ربيع ١٩٨٢ ·

● مصطفى ( خالد على ) :

ـ دراسة أسلوبية لقصيدة شاذل طاقة ( ثغاء الجرجر ) ، مجلة الأقلام ، العدد ١١ ـ ١٢ ، بغداد تشرين الثانى ١٩٨٩ ·

ـ انتاج ما أنتج : دراسة فى قصيدتى ( أنشودة المطر ) و ( غريب على الخليج ) ، مجلة فصول ، العدد ١ ـ ٢ ، القاهرة مايو ١٩٨٩ ·

ـ الوصول الى الطريق ـ قراءة فى قصيدة (شناشيل ابنة الجلبى)، مجلة الأقلام ، العدد ٣ ـ ٤ ، بغداد آذار ١٩٩٣ ·

★ مطلوب ( د · أحمد ) :

ـ النقد البلاغى ، مجلة المجمع العلمى العراقى ، ج ٢ ـ ٣ ، بغداد حزيران ١٩٨٧ ·

● الهاشمى ( د · علوى ) :

ـ تشكيل فضاء النص بصريا ( نموذج التجربة الشعرية الحديثة فى البحرين ) ، مجلة الوحدة ، العدد ٨٢ ـ ٨٣ ، الرباط يوليو أغسطس ١٩٩١ ·

● هلال ( د · ماهر مهدى ) :

ـ الأسلوبية الصوتية فى النظرية والتطبيق ، مجلة آفاق عربية ، العدد ١٢ ، بغداد كانون الأول ، ١٩٩٢ ·

● وادى ( د · طه ) :

ـ الزمن الشعرى فى قصيدة ( الخيول ) ، مجلة ابداع ، العدد ١٠ ، القاهرة أكتوبر ١٩٨٣ ·

● ويدسون ( هـ · ج · ) :

ـ التحليل الأسلوبى والتفسير الأدبى ، ترجمة د · عناد غزوان ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد الأول ، بغداد ربيع ١٩٨٤ ·

● ياوس ( هانز روبرت ) :

ـ جمالية التلقى والتواصل الأدبى ، ترجمة سعيد علوش ، مجلة الفكر العربى المعاصر ، العدد ٣٨ ، بيروت آذار ١٩٨٦ ·

● يونغ ( كارل ) :

ـ علم النفس والأدب ، ترجمة عبد الودود محمود العلى ، مجلة آفاق عربية ، العدد الثالث ، بغداد آذار ١٩٩٢ ·

# الفهـــــــرس

● صـــدر من هـــذه الســـلسلة :

| | |
|---|---|
| ١٤ ـ علم الأسلوب : مبادؤه واجراءاته | صلاح فضل ـ ١٩٨٥ |
| ١٥ ـ قضايا العصر فى أدب أبى العلاء المعرى | عبد القادر زيدان ـ ١٩٨٦ |
| ١٦ ـ الشخصية الشريرة فى الأدب المسرحى | عصام بهى ـ ١٩٨٦ |
| ١٧ ـ سيكولوجية الابداع فى الفن | يوسف ميخائيل أسعد ـ ١٩٨٦ |
| ١٨ ـ الرؤى المقنعة : نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى | كمال أبو ديب ـ ١٩٨٦ |
| ١٩ ـ لغة المسرح عند ألفريد فرج | نبيل راغب ـ ١٩٨٦ |
| ٢٠ ـ من حصاد الدراما والنقد | ابراهيم حمادة ـ ١٩٨٧ |
| ٢١ ـ أصوات جديدة فى الرواية العربية | أحمد محمد عطية ـ ١٩٨٧ |
| ٢٢ ـ النقد وجمال عند العقاد | عبد الفتاح الديدى ـ ١٩٨٧ |
| ٢٣ ـ الصوت القديم الجديد دراسة فى الجذور العربية لموسيقى الشعر | عبد الله محمد الغذامى ـ ١٩٨٧ |
| ٢٤ ـ موسم البحث عن هوية | حلمى محمد القاعود ـ ١٩٨٧ |
| ٢٥ ـ قراءات من هنا وهناك | هدى حبيشة ـ ١٩٨٨ |
| ٢٦ ـ الرواية العربية : النشأة والتحول | محسن جاسم الموسوى ـ ١٩٨٨ |
| ٢٧ ـ وقفة مع الشعر والشعراء ( الجزء الثانى ) | جليلة رضا ـ ١٩٨٩ |
| ٢٨ ـ مع الدراما | يوسف الشارونى ـ ١٩٨٩ |

٢٩ ـ تأملات نقدية في الحديقة الشعرية — محمد ابراهيم أبو سنة ـ ١٩٨٩

٣٠ ـ دراسات في نقد الرواية — طه وادى ـ ١٩٨٩

٣١ ـ الخيال الحركى في الأدب والنقد — عبد الفتاح الديدى ـ ١٩٩٠

٣٢ ـ دون كيشوت بين الوهم والحقيقة — غبريال وهبة ـ ١٩٩٠

٣٣ ـ القص بين الحقيقة والخيال — مجدى محمد شمس الدين ـ ١٩٩٠

٣٤ ـ الرواية في أدب سعد مكاوى — شوقى بدر يوسف ـ ١٩٩٠

٣٥ ـ دراسة في شعر نازك الملائكة — محمد عبد المنعم خاطر ـ ١٩٩٠

٣٦ ـ الرحلة الى الغرب في الرواية العربية الحديثة — عصام بهى ـ ١٩٩١

٣٧ ـ الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ — عبد الرحمن أبو عوف ـ ١٩٩١

٣٨ ـ تحولات طه حسين — مصطفى عبد الغنى ـ ١٩٩١

٣٩ ـ الجذور الشعبية للمسرح العربى — فاروق خورشيد ـ ١٩٩١

٤٠ ـ صوت الشاعر القديم — مصطفى ناصف ـ ١٩٩١

٤١ ـ البطل في مسرح الستينيات بين النظرية والتطبيق — أحمد العشرى ـ ١٩٩٢

٤٢ ـ الأسس النفسية للابداع الأدبى (في القصة القصيرة خاصة) — شاكر عبد الحميد ـ ١٩٩٢

٤٣ ـ اتجاهات الأدب ومعاركه — على شلش ـ ١٩٩٢

| | |
|---|---|
| ٦٢ ـ المسرح الشعرى عند صلاح عبد الصبور | ثريا العسيلى ـ ١٩٩٣ |
| ٦٣ ـ مفهوم الشعر | جابر عصفور ـ ١٩٩٥ |
| ٦٤ ـ قراءات أسلوبية فى الشعر الحديث | محمد عبد المطلب ـ ١٩٩٥ |
| ٦٥ ـ محتوى الشكل فى الرواية العربية ١ ـ النصوص المصرية الأولى | سيد البحراوى ـ ١٩٩٦ |
| ٦٦ ـ نظرية جديدة فى العروض ستانسلانس جويار | ترجمة منجى الكعبى ـ ١٩٩٦ |
| ٦٧ ـ اللانسونية وأثرها فى رواد النقد العربى الحديث | عبد المجيد حنون ـ ١٩٩٦ |
| ٦٨ ـ عناصر الرؤية عند المخرج المسرحى | عثمان عبد المعطى عثمان ـ ١٩٩٦ |
| ٦٩ ـ نظرات فى النفس والحياة عبد الرحمن شكرى | جمع ودراسة عبد الفتاح الشطى ـ ١٩٩٦ |
| ٧٠ ـ هكذا تكلم النص استنطاق الخطاب الشعرى لرفعت سلام | محمد عبد المطلب ـ ١٩٩٦ |
| ٧١ ـ الاستشراق الفرنسى والأدب العربى | أحمد درويش ـ ١٩٩٧ |
| ٧٢ ـ تأملات فى ابداعات الكاتبة العربية | شمس الدين موسى ـ ١٩٩٧ |
| ٧٣ ـ جدلية اللغة والحدث فى الدراما الشعرية الحديثة | وليد منير ـ ١٩٩٧ |
| ٧٤ ـ دلالة المقاومة فى مسرح عبد الرحمن الشرقاوى | سامية حبيب ـ ١٩٩٧ |
| ٧٥ ـ ميتافيزيقا اللغة | لطفى عبد البديع ـ ١٩٩٧ |
| ٧٦ ـ تداخل النصوص فى الرواية العربية | حسن حماد ـ ١٩٩٧ |

| | | |
|---|---|---|
| ٧٧ | المرأة البطل فى الرواية الفلسطينية | فيحاء عبد الهادى ـ ١٩٩٧ |
| ٧٨ | من التعدد الى الحياد | أمجد ريان ـ ١٩٩٧ |
| ٧٩ | بنية القصيدة فى شعر أبى تمام تمام | يسرية يحيى المصرى ـ ١٩٩٧ |
| ٨٠ | سمات الحداثة فى الشعر العربى المعاصر | حسن فتح الباب ـ ١٩٩٧ |
| ٨١ | الدم وثنائية الدلالة | مراد مبروك ـ ١٩٩٧ |
| ٨٢ | تداخل الأنواع فى القصة القصيرة | خيرى دومة ـ ١٩٩٨ |
| ٨٣ | البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية | جميل عبد المجيد ـ ١٩٩٨ |
| ٨٤ | اشكال التناص الشعرى | أحمد مجاهد ـ ١٩٩٨ |
| ٨٥ | أدب السياسة / سياسة الأدب | ترجمة حسن البنا ـ ١٩٩٨ |
| ٨٦ | القصيدة التشكيلية | محمد نجيب التلاوى ـ ١٩٩٨ |
| ٨٧ | سوسيولوجيا الرواية السياسية | صالح سليمان ـ ١٩٩٨ |
| ٨٨ | العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبى | محمد فكرى الجزار ـ ١٩٩٨ |
| ٨٩ | اللامعقول والزمان والمطلق فى مسرح توفيق الحكيم | نوال زين الدين ـ ١٩٩٨ |
| ٩٠ | شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية | رمضان صادق ـ ١٩٩٨ |
| ٩١ | ظاهرة الانتظار فى المسرح النثرى | محمد عبد الله ـ ١٩٩٨ |
| ٩٢ | الرواية فى القرن العشرين | ت : محمد خير البقاعى ـ ١٩٩٨ |
| ٩٣ | رواية الفلاح | مصطفى الضبع ـ ١٩٩٨ |
| ٩٤ | بناء الزمن فى الرواية المعاصرة | مراد مبروك ـ ١٩٩٨ |
| ٩٥ | الاتجاه الملحمى فى مسرح ألفريد فرج | رانيا فتح الله ـ ١٩٩٨ |

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٤٩٣٥/١٩٩٨

ISBN — 977 — 01 — 5647 — 7

اكتسب النزوع إلى التحليلات النصية أهمية خاصة فى المشهد النقدى المعاصر، حيث تصاعدت درجة التوجه إلى النصوص، باعتبارها ميداناً اختبارياً لنظريات النقد على تعددها، والرؤى المنهجية على اختلافها، والتى تتعدل وتتكيّف وتتغير، خلال عملية التحليل النصى، فتغتنى وتتنوع وتتطور، وتعطى النص - فى الوقت نفسه - عوامل حياة وفاعلية، وتوثق صلته بالقارئ، وتمنحه وجوداً متجدداً مع كل قراءة وتحليل، وذلك رداً على الاهتمام الذى أولاه النقد التقليدى التجزيئى، أو أحادى البعد، الذى انصب على ما حول النصوص من معلومات وأخبار، تتصل بحياة كتّاب النصوص، وبيئاتهم، ومختلف العوامل الخارجية المحيطة بالأعمال، مما استغرق جهود النقاد، وأبعدهم عن دائرة التشكيل الفنى الداخلى للنصوص. وفقاً لهذا التصور، تستهدف هذه الدراسة إنجاز تحليل نصى للقصيدة، عبر عرض مقترحات إجرائية أساسية تتسق مع تصوراتها النظرية، بوصف ذلك ميداناً للانتقال بالنقد من التجريد النظرى، إلى التطبيق والممارسة النصية. عبر تحليل مستويات القصيدة، وكشف عناصرها، وما يمكن أن يضيفه فعل القراءة النقدية إلى الملفوظ النصى، وهو هدف استراتيجى يحاول مجاوزة أحادية الاتجاهات النقدية التقليدية، حيث لايتوقف عند حدود كشف جماليات النص (فى المناهج النصية الخالصة)، أومراميه وخططه الدلالية (فى المناهج الاجتماعية والخارجية)، كما لا يتوقف جهد الدراسة على اقتراح الإجراءات فحسب؛ بل تحرص على رصد نقدى - من قبيل نقد النقد - لكثير من الجهود التحليلية المنهجية فى نقدنا العربى المعاصر، المتأثر بالمنهجيات النقدية الغربية. كما استعرضت المحاولات التحليلية الباكرة فى تراثنا النقدى، خاصة لدى الباقلانى وعبد القاهر الجرجانى، وكذلك تحليلات عصر النهضة والنصف الأول من هذا القرن. وقد تمثل الناقد العراقى حاتم الصكر، فى توصيف أهداف هذه الدراسة، مقولة تيرى إيجلتون حول ترويض النص، حيث إن ما يفعله الناقد/ المروض تجاه النص/ الأسد، يتطلب جهداً مشابهاً بعمل مروض الأسود، وإذا كان الأسد/ النص أقوى من مروضه/ محلله، فإن اكتمال لعبة الترويض/ التحليل، يتطلب أن يظل الأسد/ النص جاهلاً بأمر تفوقه على مروضه/ محلله، وإلا فسد كل شئ.

(التحرير)